Zeitschrift

für

Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der

Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Sechzehnter Jahrgang

Januar — Dezember 1934

Schriftleitung

MAX SCHNEIDER

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Apel, Willi (Berlin): Die Tabulatur des Adam Ileborgh 193
Bose, Fritz (Berlin): Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft 229
Fleischmann, Aloys G. (University College, Cork): Die Iren in der Neumen- und Choralforschung 352
Funck, Heinz (Freiburg i. Br.): Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim 92
Gerigk, Herbert (Königsberg): Das alte und das neue Bild Rossinis 26
Grunsky, Hans Alfred (München): Neues zur Formenlehre 84
Gugitz, Gustav (Wien): Mozarts Schädel und Dr. Gall 32
Hofmann, Gertrud (Freiburg i. Br.): Die freien Kompositionen Leonhart Schröters 344
Jonas, Oswald (Berlin): Beethovens Skizzen und ihre Gestaltung zum Werk. 449
Lungershausen, Hellmuth (Berlin): Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des 18. Jahrhunderts 513
Meyer, Ernst Hermann (Berlin): Gerhard Dießener. 405
Moser, Hans Joachim (Berlin): Zu Ventadorns Melodien 142
Neemann, Hans (Berlin): Laute und Theorbe als Generalbaßinstrument im 17. und 18. Jahrhundert 527
Schering, Arnold (Berlin): Zum Beginn des neuen Jahrgangs 1
—— Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven 65
Schrade, Leo (Bonn): Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts. 3, 98, 152
Schramm, Erich (Wiesbaden): Goethe und Diderots Dialog „Rameaus Neffe" 294
Schünemann, Georg (Berlin): Jean Pauls Gedanken zur Musik 385, 459
—— Ein Bildnis Bartolomeo Cristoforis 534
Serauky, Walter (Halle): Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie 232
Tenschert, Roland (Salzburg): Versuch einer Typologie der Richard Straußschen Melodik . . . 274
Ursprung, Otto (München): Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters 129, 355
—— Des Johannes Werlin aus Seeon großes Liederwerk (1646/47) als praktisch durchgeführte Poetik 321
Wachten, Edmund (Berlin): Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung 257
Wellek, Albert (Leipzig): Die Aufspaltung der „Tonhöhe" in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger 481, 537
Wellesz, Egon (Wien): Studien zur byzantinischen Musik. 213, 414
Wolff, Hellmuth Christian (Halle): Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 20
Bücherschau 50, 117, 176, 249, 307, 364, 427, 498
Neuausgaben alter Musikwerke 61, 125, 188, 254, 445
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 44, 117, 376
Mitteilungen der DGMW 192
Ortsgruppe Berlin 127, 255, 381, 446
Kleine Beiträge
Albrecht, Hans (Essen): Ein kritischer Neudruck von Haberls Palestrina-Ausgabe? . . 41
Brodde, Otto (Dortmund): Von dem thüringer Motettenmeister Liebhold. 248
Fischer, Karl August (München): Schobert und Schubart. 42
Gerigk, Herbert (Danzig): Würfelmusik 359
Gombosi, Otto (Budapest): Bemerkungen zur Lautentabulatur-Frage 497
Gondolatsch, Max (Görlitz): Ergänzung des Noteninventars der Peterskirche zu Görlitz. 39
Kaul, Oskar (Würzburg): Zwei unbekannte Kompositionen von Johann Pachelbel 245
—— Zu Anton Rosettis Geburtsdatum. 248
Meyer, Clemens (Schwerin): Anton Rosettis Geburtsdatum 176
Moser, Hans Joachim (Berlin): Max Friedlaender † 318

Seite

Moser, Hans Joachim (Berlin), Gertrud Hofmann (Freiburg i. Br.), Otto Ursprung (München): Zu: Otto Ursprung, Des Johannes Werlin aus Seeon großes Liederwerk 423
Pietzsch, Gerhard (Dresden): Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. 171
Schering, Arnold (Berlin): Alfred Heuß † am 9. Juli 1934 509
Schneider, Max (Halle): Die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, dritte „Musikstunde" (Aufführungsbericht) 190
—— „Ein außzug guter alter und newer teutscher liedlein und tänze" (Aufführungsbericht) 565
Seiffert, Max (Berlin): Reichsinstitut für Deutsche Musikforschung 511
Steglich, Rudolf (Erlangen), Hans Joachim Moser (Berlin): Zum fünften Händelfest der Händelgesellschaft 505
Ursprung, Otto (München): Über die Aufführung von Monteverdis „Combattimento" und von Peris „Euridice" durch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München 188
Volkmann, Hans (Dresden): Neu aufgetauchte Kantaten von Emanuel d'Astorga 357
Wallner, Bertha Antonia (München): Ein geätzter Notentisch mit Kompositionen von Orlando di Lasso 244
Werner, Th. W. (Hannover): Jahrestagung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung (Bückeburg) 381
Mitteilungen 62, 128, 192, 256, 319, 382, 447, 512, 566

Inhaltsverzeichnis

des

sechzehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann

I. Namen- und Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen

A

Abert, Hermann 181, 238, 343, 554, 559.
Abraham, Otto 492f.
Addison, Joseph 22.
Adrian, E. D. 496.
Agricola, Martin 95ff., 196.
Albrecht. — Musik u. Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts (Bespr.) 365ff.
Albrecht, Hans 42, 445. — Bespr.: 62, 125, 126, 188, 255, 432, 442.
d'Alembert, Jean le Rond 296.
Al-Fârâbî 135f.
Allatius, Leo 417.
Altertum s. a. Zweiklänge.
Ambros, A. W. 100.
Andrés, Juan 129.
Anglès, Higini 134, 135, 356.
Animuccia, Giov. 99.
Anschütz, Georg 64.
Apel, Willi 193. — Bespr.: 127, 182, 565.
Appel, Carl 142ff.
Appenzeller 499f.
Arabischer Einfluß auf die Musik des Mittelalters 129ff., 355ff.
Arcadelt, Jac. 99.
Archilei, A. 528.
Aristoteles 548.
Arnold, J. J. Bespr.: 503.
Arnold, Ignaz Ernst Ferd. 398.
Aron, Pietro 8, 98.
Arteaga, Stefano 22, 299.
Artusi, Giov. Maria 170.
Ashton, Hugh 211.
Astorga, Emanuel d'. — Neu aufgetauchte Kantaten 357ff.
Auer, J. 162.
Auber, Dan. Franç. 240.
Augsburger Liederschule 255.

B

Baden 433ff.
Bach, C. Ph. Em. 360, 397, 400, 465ff., 475, 503, 519, 520.
Bach, Johann Christian 182ff.
Bach, Joh. Seb. 23, 72, 88, 123f., 259, 532.
Baensch, Otto 87.
Bäumker, W. 424.
Bakfark, Val. 566.
Balde, Jacob 330, 340.
Ball, H. 422.
Barock. — Vokale Hausmusik des B. 255. — Die Musik des Barock. (Bespr.) 554ff.
Baron, Ernst Gottlieb 532.
Bartha, Dénes v. 566.
Batteux, Charles 295, 302.
Bauer, Anton 132.
Baum, Josef 507.
Baumstark, A. 225, 422.
Beck, Jean B. 147, 195, 356.
Becking, Gustav 241.
Beckmann, Gustav 127, 128.
Beethoven, Ludwig van. — 38f., 87, 89. — Zur Sinndeutung der 4. u. 5. Symphonie 65ff. — B.s Skizzen u. ihre Gestaltung zum Werk 449ff.
Begabung. — Zur akustischen Komponente der Musikalität 382.
Behn, S. 234.
Beichert, Eugen 135ff., 356.
Bekker, Paul 233, 241.
Below, Georg v. 232.
Benesevič, V. 219, 220.
Benda, Franz 513ff.
Benda, Georg 388.
Berend, Eduard 387f., 395ff., 459, 469, 476.
Berghoeffer, Chr. Wilh. 331.
Berlin 390.
Bernhammer, Melchior 323.
Bernhard, Christoph 155.
Besseler, H. 3, 153, 242.
Bewegungsprobleme, Musikal. — Gesellschaft z. wiss. Erforschung 64.
Beyerle, Bernward 128, 190.
Beyle, Henri 27ff.
Bezold, Fr. v. 92.
Bibliotheken. — s. a. Görlitz.
Bick, J. 219.
Bieber, Hugo 295.
Biehle, J. 236, 320.
Birtner, H. 344, 345.
Bischoff, Bernhard 138.
Bittrich, Gerhart 192.
Blainville, Charles Henri de 303.
Blaschke, Paul 311.
Blessi, M. 104.
Blume, Friedrich 63, 92, 156, 351, 382.
Bodenschatz, Erhard 348.
Böhme, Franz M. 322.
Bohn, E. 350.
Bolte, Joh. 341.
Bonvin, Ludwig 310.
Borren, Ch. van den 121, 212, 311.
Bose, Fritz 229, 256.
Botstiber, Hugo 247, 410.
Bottrigari, Ercole 528.
Bourdelot, Pierre 304.
Brade, William 501.
Brätel, Ulrich 423, 425.
Brahms, Joh. 63, 64.
Bray, C. W. 496.
Brentano, Franz 485.
Briegel, W. C. 255.
Brodde, Otto 248.
Bücher, Karl 234.
Bücken, Ernst 63.
Bühler, Joh. 313.
Bull, John 211.
Burette, P. J. 309.
Burgk, Joachim a 345.
Burney, Charles 249.
Bury, J. B. 353.
Buxtehude, Dietr. 208.
Byrd, W. 122.
Byzanz. — (s. a. Notation). — Das Theater in B. (Bespr.) 364. — Byzantinische Musik. Studien 213, 414ff. — Byzantinischer Einfluß auf die abendländ. Musik d. Mittelalters 139.

C

Caccini, Giulio 154.
Calegari, Antonio 363.
Calzabigi, Ran. da 296, 371.
Camper, Peter 463, 479.
Capricornus, Sam. 255.
Caracci, Annibale 152.
Carissimi, Giac. 423, 425.
Carpani, G. 28.
Casimiri, Raffaele 41.
Castellani, Leonardo 533.
Cavalieri, Emilio de' 528f.
Cavalli, Franc. 22, 24.
Cerone, Domen. Pietro 168.
Chladni, Ernst 399, 472f., 478f.
Chopin, Frédéric. — Zur Oxford-Ausgabe (Bespr.) 562ff.

Choral. — (s. a. Iren, Orgel). — Deutsche Choralbearbeitung 178. — Begleitung des gregorianischen Ch. (Bespr.) 560f.
Christ, W. 416.
Chrysander, Friedrich 52, 505f., 513.
Cicognini, Giov. Andrea 22.
Clark, J. M. 353.
Clugnet, W. 416.
Coclicus, Adrian Petit 99.
Colgan, John 354.
Comparetti, Andrea 463, 479.
Corelli, A. 533.
Corneille, Pierre 22.
Cornelissen, Th. 447.
Correggio, Ant. 99.
Crappius, Andreas 347.
Crescimbeni, G. M. 22.
Cristofori, Bartolomeo 534ff.
Curtis-Bok, Marie-Louise 194.
Curzon, H. de 27.

D

Danckert, H. 554.
Danti, Vincenzo 12.
David, Hans 123.
Dent, Edward J. 122, 194.
Deutsch, Otto Erich 359.
Diderot, Denis s. Goethe.
Diehl, Ch. 224.
Dießener, Gerhard 405ff.
Dieupart, Charles 533.
Ditfurth, Franz Wilh. Frhr. v. 341.
Dobler, Urban 323.
Doll, Johann 321, 322, 323, 330.
Doni, Giov. Battista 3, 6, 98, 528.
Doorslaer, G. van 171.
Dragma 197f., 212.
Dreßler, Franz Xaver 566.
Dreßler, Gallus 94, 348f.
Drews, P. 92.
Drobisch, M. W. 485.
Dubos, Jean Baptiste 303.
Ducis, Benedict 499f.

E

Eccles, John 533.
Ecorcheville, J. 295.
Ehmann, Wilhelm. — Bespr.: 178, 250.
Eichenauer, R. 239.
Einstein, Alfred 122, 165, 166.
Eitner, Rob. 323, 345, 346.
Elbing 429f.
Ellis, A. J. 233.
Emereau, C. 227.
Engel, Carl 194.
Engel, Hans 192, 447, 554. — Bespr.: 61, 126, 251, 373, 431, 502, 504.
Engel, Joh. Jak. 398, 461, 477.
Engelbrunner, N. 398.
Engelke, G. 349.
England 241.
Epstein, Peter 180, 311.
Erlanger, Rodolphe d' 135.
Ethos s. a. Tonart.
Euler, Leonh. 302, 399.
Ewald, J. R. 484, 494, 545ff.

F

Farbe-Ton-Forschung 64.
Farmer, Henry George 136f., 140, 356.
Fehr, Max 22.
Feldmann, Fritz 198.
Fellerer, K. G. 311.
Festa, Costanzo 99.
Ficker, Rudolf v. 189.
Fiedler, C. H. 362.
Fischer, Joh. 63.
Fischer, Karl August 43.
Fischer, L. 362.
Fischer, Wilhelm 558.
Fitzwilliam Virginal Book 211.
Fleischer, O. 213.
Fleischmann, Aloys G. 352.
Fleischmann, Ehrnholt Peter 171.
Fletcher, H. 495.
Förster, E. 388.
Folengo, Theophil 100.
Forkel, J. N. 531.
Form s. a. Strauß.
Formenlehre. — Neues zur F. 84ff.
Forster, G. 423ff.
Franck, M. 255.
Friderici, D. 255.
Friedlaender, Max 124, 318.
Fröhlich, Willy 387, 404.
Frölich, Georg 366.
Froriep, L. P. 33.
Frotscher, Gotthold. Bespr.: 125, 254.
Funck, Heinz 92, 95.

G

Gabrieli, Andrea 100, 102ff., 152.
Gabrieli, Giov. 103, 127, 152ff.
Gafurius, Fr. 98.
Galilei, Vincenzo 3, 6, 7, 18f., 102, 116f., 154, 156, 169.
Gall, Franz Joseph s. Mozart.
Galliculus, Michael 366.
Gastoué, A. 131, 135, 310, 414, 417.
Geminiani, F. 361.
Generalbaß 502f. — s. a. Laute.
Gennrich, Friedrich 140, 141, 142, 147, 356.
Gerber, Rudolf 382. 447.
Gerber, G. 350.
Gerbert, M. 249.
Gerigk, Herbert 26, 256, 363.
Gesualdo da Venosa 162, 165.
Geuck, Valentin 50.
Gildemeister, M. 484, 545f.
Giorgi-Righetti, Gertrude 28.
Giustiani, Vincenzo 236.
Glarean 99.
Gluck, Ch. W. v. 28, 295f., 303ff., 373, 387f.
Goedecke, Karl 348.
Görlitz. — Ergänzung des Noteninventars d. Peterskirche zu G. 38ff.
Goethe, Johann Wolfg. v. — 33. — G. u. Diderots Dialog „Rameaus Neffe". Zur Musikaesthetik d. 18. Jahrh. 294ff.
Goldoni, Carlo 371.
Goldschmidt, H. 20, 295.
Gombosi, Otto 124, 498. — Bespr.: 56.
Gondolatsch, Max 41.
Góngora y Argote, Luis de 152.
Gothardt, G. 350.
Gottorf 501.
Gottsched, J. Chr. 295.
Gotzen, Jos. 341.
Goudimel, Claude 244.
Gounod, Charles 240.
Graeser, Hans 558.
Graf, J. C. 362.
Graun, Joh. Gottl. 513ff.
Greco, G. 152.
Grocheo, Joh. de 143.
Grössel, Heinrich Bespr.: 51.
Größl, Melchior 386.
Grümmer, Paul 191.
Grunsky, Hans Alfred 84.
Günther, Hans F. K. 239.
Gugitz, Gustav 32.
Guido v. Arrezzo 484.
Guttmann, Alfred 382.

H

Haas, Robert 4, 97, 122, 349, 350, 531.
Haberl, F. X. 41f., 234.
Haddan, A. W. 353.
Händel, G. F. – 23, 72, 530, 531. – Zum 5. Händelfest der H.-Gesellschaft 505ff. — Nation u. Welt in H.s Leben u. Werk (Bericht) 508f.
Härtel, Val. 190.
Haeffner, J. C. F. 384.
Hager, Franziska 321.
Halbig, Herm. 310.
Hamilton, N. E. S. A. 353.
Hammerschmidt, Andreas 533.
Handschin, J. 310, 356. — Bespr.: 125.
Harmonik. — Soziologische Deutung der H. 235.
Hartmann, Adolf 535.
Hartmann, Aug. 322, 341, 342.
Hasse, Joh. Ad. 531, 532.
Hasse, Karl 63, 64.
Hasse, Nikolaus 533.
Hasler, Hans Leo 158ff., 346.
Havemann, Gustav 381.
Hawkins, John 249.
Haydn, J. 38, 387.
Hayn, F. G. 64, 362.
Heinichen, J. David 302.
Heinitz, Wilhelm 63, 64.
Heinse, Wilh. 300, 399, 404, 462.
Heitmann, Fritz 191.
Helfert, Vladimir 123.
Helmbold, Ludwig 345.
Helmholtz, H. 539, 545, 548.
Hemmel, S. 64.
Hendrix, P. 422.
Herder, Joh. Gottfr. 303, 388, 461ff., 477f.
Hertel, Joh. Wilh. 63.
Hessen. — Geistl. Musik am Hofe Moritz' v. Hessen (Bespr.) 50ff.
Heuß, Alfred 384, 509ff.
Hilarius v. Poitiers 119.
Hiller, Joh. Ad. 531.
Hindemith, Paul 191.
Hirmologion 219f.
Hirsch, Paul 124.
Hirschberg, Eugen 296.
Höeg, C. 213, 216, 218, 219, 414.
Höhn, R. 244.
Hoffmann, E. T. A. 389.
Hoffmann, Fr. W. 93.
Hoffmann, Hans 63, 566.
Hofmann, G. 344, 350, 425.
Hofmann, Josef 194.
Hofmannsthal, Hugo v. 258.
Hohenemser, R. 447.
Horn, J. C. 255.
Hornbostel, E. M. v. 117, 118, 230, 462. — s a. Tonhöhe.

Huber, Kurt 337, 342.
Hülße, Fr. 93.

I J

Jarnach, Philipp 209.
Idelsohn, A. Z. 234.
Jeppesen, Knud 168, 428.
Jerusalem, F. W. 243.
Ileborgh, Adam. — Die Tabulatur des Ileborgh 193.
Imitazione 9ff.
Instrumentalmusik s. a. Kolorieren.
Jonas, Oswald 449.
Josquin Des Près 98ff., 106, 108, 167.
Iren. — Die Iren in der Neumen- u. Choralforschung 352ff.
Isaac, Heinr. 99, 311f.
Ißleib, S. 93.
Istel, Edgar 27.
Ivanovich, Cristoforo 22.

K

Kade, Otto 179, 350.
Kant, Immanuel 302, 461ff.
Kantorowicz, H. 232.
Kaul, Oskar 248.
Kayser, Ph. Chr. 299f.
Keller, Hermann 64.
Kern, Kurt. Bespr.: 376.
Kiesewetter, R. G. 26, 129.
Kindermann, Er. 255.
Kinkeldey, Otto 205.
Kinsky, Georg 96, 536. — Bespr.: 182.
Kirnberger, Joh. Ph. 360ff., 398f., 471, 479.
Kittler G. Bespr. 430.
Klangfarbe 552.
Klavier. — Englische Klaviermusik im 16. Jhdt. 212. — s. a. Cristofori.
Kleber, Leonhard 208.
Kleschtschow, S. 551.
Klunger, Carl 558.
Knüpfer, Seb. 255.
Koch, Hans 422, 484, 546.
Koch, Heinrich Christoph 398, 475.
Köchel, L. 174.
Koegler, H. 96.
Köhler, Wolfg. 483, 487f.
Königsberg. — Zur Geschichte d. Königsberger Hofkapelle 1525 bis 1578 (Bespr.) 365ff.
Körner, Christian Gottfried 303.
Kötz, Hans 387.
Kolorieren. — Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des 18. Jahrh. [513ff.
Konsonanz 539ff.
Konstanz 433ff.
Kontrafakte 424.
Kopenhagen 501.
Kraft, G. 94.
Krause, Chr. G. 295.
Kretzschmar, Hermann 20, 23, 24, 51f., 63, 82, 179, 302.
Krieck, Ernst 240.
Krieger, Joh. 255.
Krogh, Torben 123.
Kroyer, Th. 4, 62, 162, 554, 557, 560.
Krueger, Felix 447 (s. a. Tonhöhe).
Kuen, Johannes 334.
Kurth, E. 235.
Kurthen, E. 343.
Kurthen, Wilh. 312.

L

Lach, Robert 124, 235, 239, 243. — (Bespr.:) 365.
Lachmann, Robert 118, 131, 135.
La Marche, F. de 255.
Lambert, M. 399.
Lambros, S. P. 308, 414.
Landi, Stefano 530.
Landshoff, Ludwig 183ff., 359.
Lang, Oskar 189.
Langius, H. G. 254.
Lassus, Orlandus. — 156ff. — Ein geätzter Notentisch mit Kompositionen von L. 244f.
Laute. — Zur Lautentabulatur-Frage 497f. — Laute u. Theorbe als Generalbaßinstrumente 527ff.
Lawes, Henry 533.
Lechner, Leonhard 254.
Legrenzi, Giov. 21ff.
Le Maistre, Matth. 254.
Leonardo da Vinci 98.
Leonin 237.
Lessing, G. E. 307.
Lesueur, J. F. 304.
Leux-Henschen, Irmgard 382.
Liebermann, P. v. 486.
Liebhold 248.
Lied. — (s. a. Niederländer, Spottgesang) — Das deutsche Lied zwischen Schubert u. Schumann (Bespr.) 56. — Werlins großes Liederwerk 1646/47 321ff. — Der Begriff Volkslied (Bespr.) 312ff.
Liesche, Richard 448.
Liliencron, Rochus v. 346, 347.
Lipps, Th. 537ff, 551.
Liszt, Frz. 260f.
Löhner, J. 255.
Loewe, J. J. 255.
Lomazzo, Giov. Paolo 12f.
Lombardischer Rhythmus 521f.
Lorenz, Alfred 21, 84, 269, 311, 319.
Lotze, R. H. 485.
Ludwig, Friedrich 134, 137, 142.
Lübeck, Vinc. 208.
Lütge, Karl 127.
Lüttich 498f.
Lully, J. B. 296.
Lungershausen, Hellmuth 513.
Luther, Martin 92ff.

M

Maas, P. 227.
Mahling, Friedrich 124.
Mahlke, Hans 191, 381.
Mahrenholz, Christhard 192, 319.
Mainwaring, J. 551.
Maniera. — Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrh. 3ff., 98ff., 152ff.
Mannelli, Carlo 533.
Marenzio, Luca 162ff.
Marmontel, Jean François 304.
Marpurg, F. W. 302.
Martienssen, Franziska 359.
Marx, Herbert 382.
Mattheson, Joh. 24, 302, 531.
Matzke, Hermann 233, 234.
Maurischer Einfluß auf die Musik des Mittelalters 129ff., auf spanische Volksmusik 130f., 355ff.
Mayser, E. 92.
Meester, Plazidus de 141.
Mehrstimmigkeit (s. a. Zweiklänge). — M. bei den Naturvölkern (Bericht) 446.
Méhul, Etienne Nicolas 389.
Meili, Max 189, 190.
Meistergesang 341.
Melissus, Paulus 340.
Merckel, Heinrich 93f.
Mersmann, Hans 124, 313, 513.
Mesomedes-Hymnen (Bespr.) 308f.
Metastasio, Pietro 22.
Mettenleiter, J. G. 560.
Meyer, Clemens 176, 248.
Meyer, E. H. 211, 405.
Meyer, Kathi 124.
Meyer, Max 485.
Meyer-Giesow, Walter 505, 507.
Michel, E. 236.
Michelangelo Buonarrotti 13.
Michotte, E. 27.
Mies, Paul 452. — Bespr.: 56, 60.
Miesner, Heinrich. Bespr. 188.
Mitjana, Rafael 134.
Mittelalter. — Arabischer bzw. maurischer Einfluß auf die Musik des M. 129ff., 355ff.
Mizler, Lorenz Chr. 302, 360.
Moberg, Carl-Allan 383.
Molitor, R. 234.
Monteverdi, Claudio. — 22, 128, 154, 155, 170, 528f. — Über die Aufführung v. M.s „Combattimento" durch das musikwiss. Seminar in München 188ff.
Morales, Cristobal 99, 104, 170.
Moritz v. Hessen 50ff.
Moser, H. J. 63, 121, 127, 142, 198, 203, 208, 240, 255, 311, 318, 341, 346, 381, 423, 425, 505, 509, 554. — Bespr.: 308.
Mouton, J. 98.
Mozart, Leopold 58.
Mozart, W. A. 30f., 42, 302, 332, 343, 387f., 452. — M.s Schädel u. Dr. Gall 32.
Mulertt, W. 134.
Müller, Hermann 311.
Müller, Wenzel 388.
Müller-Blattau, Joseph 432. — Bespr.: 374.
Musikaesthetik s. a. Goethe.
Musikerziehung. — (Bespr.) 314ff.
Musikgeschichte. — Epochen der M. (Bespr.) 373f.
Musikinstrumente. — Neue Kataloge von Instrumentensammlungen (Bespr.) 435ff. — Alte Musik auf histor. Instrumenten 128, 565.
Musikpsychologie (Bespr.) 367ff.
Musiksoziologie, Wesen u. Aufgaben 232ff.
Musikwissenschaft. — (s. a. Vergleichende M.) — Jahrestagung des Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung, Bückeburg 381, Verlegung nach Berlin 511f.

N

Nadel, Siegfried 486, 488.
Nadler, Josef 240.
Nagel, Wilibald 241.
Natorp, P. G. 548.
Nauwach, Joh. 533.
Neale, J. M. 416.
Neemann, Hans 527.
Nef, Karl 530, 558.
Neri, Maximiliano 533.
Nettl, P. 529.

Neumann s. Notation, Iren.
Niederländer. — Die N. u. das deutsche Lied d. Renaissance 381f.
Noack, Friedrich 122.
Norlind, Tobias 122.
Notation. — Byzantinische N. 213f.
Nottebohm, Gustav 449f., 456, 459.
Nüll, E. v. d. 447.

O

Ockeghem, Jean de 101.
Offenbach, Jacques 240.
Ohmann, F. 234.
Opelt, W. 485.
Oper. — Die frühdeutsche Oper in Thüringen (Bespr.) 51ff. — Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte d. 17. Jahrh. 20ff.
Opitz, Martin 330, 331, 339f.
Orff, Carl 189f.
Orgel. — 238, 319f. — Die Salzburger großen Domorgeln (Bespr.) 57ff., 125. — Sponsels Orgelhistorie 1771 (Bespr.) 125. — Der deutsche Orgelchoral im 17. Jahrh. (Bespr.) 307ff. — Handbuch d. Orgelliteratur (Bespr.) 251ff. — Orgeltabulatur, Orgelbau usw. im 15. Jahrh. 193ff. — Orgeltabulatur s. a. Ileborgh.
Orlandini, Giov. Maria 532.
Osterrieder, Franz Xaver 132.
Osthoff, Helmuth 121, 127, 346, 381.
Otto, Georg 50.
Otto, P. 342.

P

Pacchiarotti 30.
Pachelbel, Johann. — Zwei unbekannte Kompositionen 245ff.
Paesiello, Giov. 304.
Paganini, Niccolò 243.
Palestrina, P. L. — 3, 98, 104, 108, 166ff., 428f. — Ein kritischer Neudruck von Haberls P.-Ausgabe? 41f.
Palladio, Andrea 100.
Pallavicino, Carlo 21, 24.
Panconcelli-Calzia 64.
Panofsky, E. 8, 12.
Pantormo 99.
Paranikas, M. 416.
Pargoire, J. 224.
Passion. — Das Passionsrezitativ bei Schütz (Bespr.) 178ff.
Patzelt, Erna 140.
Paul, Jean. — Jean Pauls Gedanken zur Musik 385ff., 459ff.
Pauli, Fritz 192.
Paumann, Konrad 193, 197ff., 208.
Peri, Jacopo. — 128, 528. — Über die Aufführung von P.s „Euridice" durch das musikwiss. Seminar in München 188ff.
Perotin 237.
Petri, Joh. Sam. 397f.
Petrick, Joh. Gottfr. 468ff.
Pfeiffer, Rudolf 341.
Piccini, N. 296.
Piccioli, Franc. Maria 24.
Pietzsch, Gerhard 135, 176, Bespr.: 366, 431, 435.
Pinzger, Romanus 343.
Pirenne, Henri 141.
Pirro, André 121.
Pitra, J. B. 216.
Playford, John Henry 533.
Plüddemann, Martin 314.
Pollaroli, Carlo Franc. 21, 23, 25.
Porta, Costanzo 103.
Praetorius, Christoph 349.
Praetorius, Michael 155, 190, 529.
Pratt, C. C. 490.
Pretzel, Otto 141.
Preußner, Eberhard, Bespr.: 317, 370.
Prod'homme, J. G. 26.
Prunières, H. 28.
Psachos, K. A. 228.
Pulikowski, Julian v. 512.
Puliti, Leto 536.
Purcell, H. 533.

Q

Quantz, J. J. 460, 468, 519, 520, 531.

R

Racine, Jean 22.
Radiciotti, G. 27, 29.
Raffael 99.
Rahn, Otto 356.
Rameau, J. Ph. 296, 384, 461, 479, 487. — Die Oper R.s (Bespr.) 370ff.
Ramler, Karl Wilh. 302.
Regnart, Jakob 121, 346.
Reichardt, Joh. Friedr. 249f., 386, 388, 392f., 399.
Renaissance 4.
Restori, Antonio 142.
Révész, Géza 485ff.
Rhau, Georg 97.
Rhythmus. — Elementare Dynamik des musikal. R. (Bespr.) 374ff.
Ribera, Julian 132, 138, 140.
Rich, G. J. 489, 491.
Richter, Jean Paul Friedrich s. Paul.
Riemann, Hugo 63, 215, 217, 528.
Riepel, Joseph 399, 469.
Riesemann, O. v. 238, 241.
Riezler, Sigmund 341.
Rochlitz, Fr. 304.
Rolland, Romain 28.
Rollenhagen, Georg 346.
Rore, Cipriano de 7.
Rosetti, Anton. — R.s Geburtsdatum 176, 248.
Rossi, G. B. 99.
Rossini, Gioachino. — Das alte u. das neue Bild R.s 26ff.
Rostosky, P. 495.
Rousseau, J. J. 296, 301ff., 461, 479.
Rudert, Johannes 541.
Rudolf II. — Zur Musikkapelle R.s 171ff.
Rühling, J. 350.
Rust, Friedrich Wilhelm 393.
Rutz, O. 234.

S

Sachs, Curt 4, 118, 130, 131, 237, 405, 554.
Saint Disdier 22.
Salzburg s. a. Orgel.
Sandberger, Adolf 21, 24, 189, 246, 247, 554, 566.
San Martini, Pietro 533.
Saporiti, Carlo 310.
Sartorio, Antonio 21, 22, 25.
Scarlatti, Alessandro 126, 302.
Scarpa, Ant. 463, 479.
Schack, Benedikt 388.
Schaefer, K. L. 495.
Scheibe, Joh. Ad. 295, 302, 520.
Scheidt, Samuel 190, 191.
Schenk, Erich 182. — Bespr.: 60, 560,
Schenker, Heinrich 449.
Schering, Arnold 2, 65, 121, 127, 233, 243, 260, 295, 302, 511, 513, 520, 554, 559.
Scheurleer, D. F. 96.
Schiedermair, Ludwig. — Bespr.: 54.
Schild, Marion 190.
Schiller, Friedrich v. 65ff., 297ff.
Schlick, Arnold 205.
Schlösser, Rud. 305.
Schlosser, J. v. 7, 13, 130.
Schmid, Ernst Fritz 382. — Bespr.: 446.
Schmid, Willi. Bespr.: 442.
Schmid, Wolfgang Maria 245.
Schmidt, G. Fr. 557.
Schmidt-Goerg, Joseph 311.
Schmitz, Eugen. Bespr.: 440.
Schneider, Constantin. Bespr.: 503.
Schneider, Marius 382, 446.
Schneider, Max 122, 191, 237, 436, 528, 565.
Schobert, Johann. — Schobert u. Schubart 42f.
Schöffer, Peter 383.
Schole, H. 488.
Schrade, Leo 3, 9, 98, 152, 193ff., 294, 497f.
Schramm, Erich 294.
Schreiber, Wilh. 387, 392, 402ff., 477.
Schröter, Leonhart. — Die freien Kompositionen Sch.s 344ff.
Schubart, Ch. F. D. 399, 465, 479. — s. a. Schobert.
Schubert, Franz. — 394. — Entwicklung der Form bei Sch. (Bespr.) 60f.
Schünemann, Georg 124, 127, 128, 191, 347, 382, 385, 447, 459, 534, 565.
Schütz, Heinrich. — 111, 190, 191, 349, 531, 533. — Das Passionsrezitativ bei Sch. (Bespr.) 178ff.
Schulte, A. 433.
Schulz, J. A. P. 398.
Schumann, Erich 382.
Schumann, Rob. 76, 503f.
Schwake, Gregor 311.
Schwartz, Rudolf 128.
Schweden. — Volksmusik u. Volkstanz (Bespr.) 439f.
Scudo, P. 31.
Seeon 321ff.
Seiffert, Max, 96, 248, 255, 256, 381, 505, 513.
Selichius, Dan. 533.
Senfl, Ludwig 94, 121.
Serauky, Walter 232.
Sievers, E. 234.
Sigel, P. Rufinus 323, 342.
Simon, Alicja 122.
Sitt, Caspar von der 244f.
Sittard, Alfred 127, 191.
Smetana, Br. 75.
Smets, Paul 125.
Smith, Adam 243.
Söhner, Leo 312.

Soggetto 7ff.
Solerti, A. 236.
Soziologie s. Musiksoziologie.
Spanische Volksmusik. — Maurischer Einfluß 130f.
Spanke, Hans 129, 134.
Speckner, Anna 189.
Speer, Dan. 255.
Spielleute 242f.
Spitta, Friedrich 181.
Spitta, Ph. 111.
Spohr, Ludwig 381.
Spontini, Gasparo 389.
Spottgesang auf das Augsburger Interim. — Zur Komponistenfrage 92ff.
Stadelmann, Li 190.
Stäblein, Bruno 312.
Stamitz, Karl 387, 391.
Steglich, Rudolf 256, 505.
Stein, H. v. 302, 305.
Stein, Joh. Andr. 42.
Steiner, A. 381.
Steiner, W. 381.
Stendal 193f.
Stendhal (Henri Beyle) 27ff.
Steuerlein, Joh. 94.
Sticherarion 219f.
Stokes, G. T. 354.
Strauß, Richard. — 75. — Der einheitliche Grundzug der S.schen Formgestaltung 257ff. — Versuch einer Typologie der S.schen Melodik 274ff.
Striggio, Alessandro 103.
Strub, Max 191.
Stubbs, W. 353.
Studeny, H. 189.
Stumpf, Carl 233, 367, 462, 481, 485, 488ff., 538ff., 548.
Suhtscheck, Friedr. v. 356.
Sulzer, J. G. 302, 398, 461, 466, 468, 479.

T

Tabulatur s. Laute, Ileborgh.
Tanz. — Venezianische Volkstänze in der Oper d. 17. Jahrh. 24f.
Tardo, Lorenzo 414.
Telemann, G. Ph. — 398f. — Aufführung des „Sokrates" 507.
Tenschert, Roland 274.
Textunterlegung 41f., 50ff.
Theorbe s. a. Laute.
Thibaut, J. 215, 221f., 226.
Thieriot, P. E. 388ff.
Thilo, W. 345.
Thüringen s. a. Oper.
Tillyard, H. J. W. 213, 216, 217, 219, 228, 414, 416.
Tonart u. Ethos 117f.
Tonhöhe. — Die Aufspaltung der „Tonhöhe" in der Hornbostelschen Gehörpsychologie u. die Konsonanztheorien von Hornbostel u. Krueger 481ff., 537ff.
Torrefranca, Fausto 123.
Traube, Ludwig 352, 353.
Türk, D. G. 465, 467, 531.
Tye, Christophe 211.

U

Ungarische Musikgeschichte — Zur Veröffentlichung der Musicologica Hungarica 566.
Ursprung, Otto 129, 132, 135, 190, 321, 330, 339, 341, 342, 355, 423ff., 426. — Bespr.: 312, 429, 499, 504, 553, 561.

V

Varnhagen v. Ense, K. A. 395.
Vasari, Giorgio 3, 6, 7.
Vecchi, Horatio 116f.
Venedig s. a. Oper.
Ventadorn, Bernart von. — Zu V.s Melodien 142ff.
Verdi, G. — 30, 32. — Neue Verdi-Literatur (Bespr.) 440ff.
Vergleichende Musikwissenschaft. Neue Aufgaben 229ff., 233.
Verzieren s. Kolorieren.
Vetter, Walther 447, 566. — Bespr.: 182 ,314.
Viadana, L. 349.
Vicentino, N. 159.
Vierdanck, Joh. 447, 533.
Vierkandt, Alfred 232, 239.
Virdung, Sebastian 205, 208.
Vitry, Phil. de 240.
Vivaldi, Ant. 63, 520.
Vogel, Emil 345.
Vogler, G. J. 397.
Vogt, Erika 342.
Volkmann, Hans 359.
Volkslied s. Lied.
Vollhardt, R. 350.
Voltaire, F. M. A. 371.
Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen 44, 117, 376 ff.
Voßler, Karl 134.
Vulpius, Joh. 93, 94.

W

Wachten, Edmund 257.
Wackenroder, W. H. 461.
Wackernagel, Ph. 93.
Wagner, Peter 119, 138ff., 180, 234, 310, 352.
Wagner, Richard 89f., 235, 259, 357.
Wallner, Bertha Antonia 245, 341.
Walter, Johannes 344.
Waltershausen, H. W. v. 275.
Walther, J. G. 248.
Walther, Joh. Jacob 533.
Warren, F. E. 354.
Weber, B. A. 388.
Weber, Gottfried 399.
Weber, Max 233, 237.
Weckmann, Matthias 208.
Weichmann, Joh. 533.
Weigl, Joseph 389.
Weiland, J. J. 255.
Weinmann, K. 429.
Weiß, Silvius Leop. 532.
Weldon, John, 533.
Wellek, Albert 137, 481, 486, 490, 537.
Weller, E. 93.
Wellesz, Egon 4, 213, 228, 310, 414, 554.
Wendt, Amadeus 30, 31.
Werlin, Johannes. — W.s großes Liederwerk als praktisch durchgeführte Poetik 321ff., 423ff.
Werner, Th. W. 124, 240, 347, 383. —
Werra, E. v. 558. [Bespr.: 313.
Wert, J. de 191, 529.
Westphal, K. 381.
Wever, E. G. 496.
Weyh, W. 225f.
Widmann, Wilh. 311f.
Wieland, Chr. M. 303. [v. 308.
Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich Frhr.
Wilkins, David 355.
Willaert, Adrian. — W. in der weltl. Vokalmusik seiner Zeit (Bespr.) 54ff. — 6, 98f., 103f., 106.
Winterfeld, C. v. 152, 153, 155.
Wölfflin, Heinrich 4, 238.
Wójcik-Keuprulian, Bronisława 383.
Wolf, G. J. 531.
Wolf, Johannes 92, 93, 94, 96, 97, 127, 135, 194ff., 215, 352, 425, 528.
Wolff, Hellmuth Christian 20.
Wolffheim, Werner 123.
Würfelmusik 359ff., 403.
Wundt, Wilhelm 233, 539.

Z

Zacconi, Lodovico 103, 110, 167.
Zanon, Maffeo 359.
Zarlino, Gius 3, 6f., 9ff., 103, 152.
Zeheter 387.
Zelter, Karl Friedrich 297, 388ff.
Zenck, H. 6, 8, 16.
Zeno, Apostolo 22.
Ziani, Marc'Antonio 24.
Ziani, Pietro Andrea 21, 23ff.
Zingel. H. J. 531.
Zuccari, Federigo 8.
Zur Nedden, Otto 562.
Zweiklänge im Altertum 118f.

II. Die in der „Bücherschau" besprochenen Werke

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Der Name des Referenten steht in Klammern hinter dem Titel.

A

Alberti: Verdi intimo (Schmid) 440.
Anglès: El „Chansonnier français" de Sevilla (Ursprung) 553.
Auda: La Musique ... de l'ancien pays de Liége (Ursprung) 498.
Blume: Geistl. Musik am Hofe Moritz' von Hessen (Grössel) 50.
Böhme: Die frühdeutsche Oper in Thüringen (Schiedermair) 51.

B

v. Bartha: Ducis u. Appenzeller (Engel) 499.
Bayer: Musikliteratur (Schneider) 500.

C

Cottas: Le théâtre à Byzance (Lach) 364.

D

Dietrich: Gesch. d. dtsch. Orgel-

chorals im 17. Jahrh. (Moser) 307.
Doflein: Das Geigen-Schulwerk (Engel) 250.
Doflein: Spielmusik f. Violine (Engel) 251.

E
Engelke: Musik ... am Gottorfer Hofe (Engel) 501.
Epstein u. Scheyer: Führer z. Sammlg. alter Instrumente, Breslau (Kinsky) 435.

F
Faller: Reichardt u. die Anfänge d. musikalischen Journalistik (Ehmann) 249.
Federmann: Musik zur Zeit Herzog Albrechts (Pietzsch) 364.
Feldmann: Der Codex Mf. 2016 von Breslau (Ehmann) 176.
Fellerer: Palestrina (Ursprung) 428.
Festschrift f. Joh. Wolf (Handschin) 117.

G
Gatti: Verdi (Schmid) 440.
Geiringer: Alte Musikinstrumente, Salzburg. Führer (Kinsky) 435.
Gerber: Das Passionsrezitativ bei Schütz (Vetter) 178.
Gerigk: Musikgeschichte d. Stadt Elbing (Kittler) 429.
Gerlach: Begabung u. Stammesherkunft im deutschen Volke (Engel) 430.

H
Haas: Die Musik des Barock (Schenk) 554.
Hegar: Anfänge d. neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 (Ehmann) 249.
Hertzmann: Willaert in der weltl. Vokalmusik seiner Zeit (Gombosi) 54.
Horna: Die Hymnen d. Mesomedes (Vetter) 308.
Houston-Péret: Chants populaires du Brésil (Lach) 366.

J
Jahrbuch, Kirchenmusikalisches (Ursprung) 312.

K
Keller: Schule d. Generalbaßspiels (Arnold) 502.
Krause: Gesch. d. musikal. Lebens in d. evangel. Kirche Westfalens (Pietzsch) 431.
Kurth: Musikpsychologie (Preußner) 367.

L
Loge: Eine Messen- u. Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger (Albrecht) 432.

M
Masson: L'opéra de Rameau (Engel) 370.
Matzke: Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft (Schneider) 503.
Moser: Die Epochen der Musikgeschichte (Müller-Blattau) 373.

N
zur Nedden: Oberrheinische Musikgeschichte im 15. u. 16. Jahrh. (Pietzsch) 432, (zur Nedden) 561.
Ninck: Schumann u. die Romantik (Engel) 503.
Norlind: Svensk folkmusik och folkdans (Schmitz) 439.

P
Pulikowski: Gesch. d. Begriffs Volkslied (Werner) 312.

R
Rosenwald: Gesch. d. deutschen Liedes zwischen Schubert u. Schumann (Mies) 56.

S
Sahr: Das deutsche Volkslied (Vetter) 314.
Schröder: Verzeichnis d. Sammlung alter Musikinstrumente, Hamburg (Kinsky) 435.
Schünemann: Musikerziehung (Preußner) 314.
Sieber: Reichardt als Musikästhetiker (Ehmann) 249.
Skjerne: Claudius' Samling of gamle musikinstrumenter (Kinsky) 435.
Söhner: Die Begleitung des gregorianischen Chorals (Ursprung) 560.
Speiser: Die mathemat. Denkweise (Mies) 56.
Spies: Die Salzburger großen Domorgeln (Schenk) 57, (Kinsky) 182.
Sponsel: Orgelhistorie (Frotscher) 125.
Steglich: Die elementare Dynamik des musikal. Rhythmus (Kern) 374.

T
Terry: J. Chr. Bach (Miesner) 182.
Teuscher: Christ ist erstanden. Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen bis 1600 (Albrecht) 442.
Therstappen: Entwicklung der Form bei Schubert (Mies) 60.
Trend: The Performance of music in Spain (Ursprung) 504.

V
Verdi: Lettere inedite (Schmid) 440.

W
Weigl: Handbuch der Orgelliteratur (Frotscher) 251.

III. Verzeichnis der besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

C
Chopin, Oxford Original Edition (Apel) 562.
Chorgesänge, Weltl. u. geistl. d. 16.—18. Jahrh. Hrsg. v. E. Noack (Albrecht) 126.

D
Dittersdorf: Konzert f. Cembalo (Engel) 61.

G
Gesänge, Auserlesene deutsche, für 3 Stimmen. Hrsg. v. E. F. Schmid (Albrecht) 254.
Gesänge, Auserlesene deutsche, von Lechner, Langius, Le Maistre (Schmid) 445.

J
Jöde: Alte weltliche Lieder für gemischte Stimmen (Albrecht) 188.

L
Luetkemann: Fantasien über Kirchenmelodien d. Pommerschen Reformationszeit (Albrecht) 61.

N
Nun singet u. seid froh! Alte Weihnachtslieder. Hrsg. v. H. Meyer u. K. Vötterle (Albrecht) 255.

S
Scarlatti: Sechs Concerti grossi (Engel) 126.
Sporer: Tonwerke (Albrecht) 62.
Steuerlein: Weltliche Lieder (Albrecht) 125.

T
Tagliapietra: Antologia ... per pianforte (Apel) 126, 182.

Z
Zwiegesänge, Welt., d. 16. Jahrh. Hrsg. v. F. Piersig (Albrecht) 126.

BERICHT ÜBER DIE UMSTELLUNG DER DEUTSCHEN MUSIKGESELLSCHAFT

Mitgliederversammlung

Die vom Vorsitzenden der Deutschen Musikgesellschaft, Prof. Dr. Johannes Wolf (Berlin), für Sonnabend, den 30. September 1933 nach Leipzig einberufene Mitgliederversammlung enthielt folgende Tagesordnung:

1. Vorstandsbericht. 2. Rechenschaftsbericht. 3. Entlastung des Vorstandes und Direktoriums. 4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrages. 5. Wahl des Direktoriums. 6. Antrag Prof. Dr. Scherings auf Neuorganisation der Gesellschaft. 7. Bericht der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik". 8. Beratung der Satzungen. 9. Sonstiges.

Die Sitzung fand im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig statt und wurde um 15^{20} Uhr eröffnet. Nachdem Prof. Wolf Begrüßungsworte gesprochen und den Vorschlag gemacht hatte, die Punkte 4 und 5 der Tagesordnung hinter Punkt 6 zurückzustellen, gab er einen Bericht über die Lage der DMG zur Zeit der Übernahme des Vorstandsamtes durch ihn und über die weitere Entwicklung unter seiner Leitung. Die schwierigen Verhältnisse in den letzen Jahren seien weder der Werbearbeit, noch der Bildung neuer Ortsgruppen günstig gewesen, ebenso habe ein Kongreß unterbleiben müssen. Er schildert ferner die augenblickliche Lage der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" und verbindet damit einen Dank an deren bisherigen Leiter, Dr. Alfred Einstein. Da Einwendungen gegen den Bericht nicht erfolgen, stellt Prof. Wolf dessen Genehmigung fest.

Der Schatzmeister, Dr. H. v. Hase, legt nunmehr den Rechnungsbericht ab. Ihm und dem Direktorium wird von der Versammlung Entlastung erteilt.

Da Punkt 4 und 5 unmittelbar zu dem Antrag Prof. Schering in Beziehung stehen, wird diesem das Wort erteilt. Prof. Schering empfiehlt dringend die Umstellung der Gesellschaft im Sinne des neuen Staates zu einer Arbeitsgemeinschaft und ihren Aufbau auf Grund des Führer- und Leistungsprinzips. Es sei erforderlich, die tätigen Kräfte in der deutschen Musikwissenschaft zur gemeinsamen Arbeit enger zusammenzuschließen und der Gesellschaft damit neue Möglichkeiten zu geben, die Interessen und Aufgaben der Musikwissenschaft in der Öffentlichkeit zu vertreten. Es seien Fachgruppen und Fachbeiräte zu schaffen, die nach gewissen Richtlinien sofort die dringlichsten Aufgaben in Angriff zu nehmen hätten. Keiner dürfe sich ausschließen. Über den Anschluß an eine Spitzenorganisation müsse in Zukunft entschieden werden.

Die Versammlung ist grundsätzlich mit der vorgeschlagenen Neuordnung einverstanden. Nach kurzer Diskussion einiger Nebenfragen und einer Pause von zehn Minuten wird die Verhandlung fortgesetzt. Dr. v. Hase schlägt vor, den Punkt „Umwandlung der DMG" mit der Wahl des neuen Vorsitzenden zu verbinden. Prof. Wolf schlägt Prof. Schering vor, der jedoch bittet, einen Jüngeren zu wählen. Auch Prof. Gurlitt erklärt sich für Schering. Auf Antrag erfolgt Zettelwahl, die bei einer Anwesenheit von 24 Mitgliedern, für Schering 19 Stimmen, für Prof. Sandberger 3 Stimmen, für Prof. Moser 2 Stimmen ergibt. Mithin ist Prof. Schering als Führer gewählt.

Schering erklärt sich zur Annahme bereit. Er dankt zunächst Prof. Wolf für die Tätigkeit, die er in langen Jahren der Gesellschaft gewidmet hat. Zum Zeichen,

daß nunmehr die DMG im Sinne der neuen Regierung umgebildet worden ist, erhebt sich die Versammlung von ihren Plätzen.

Es werden Vorschläge für die Besetzung des stellvertretenden Vorsitzenden und des Direktoriums gemacht. Da indessen jetzt, gemäß dem Führergrundsatz, ein Wahlakt nicht mehr in Frage kommt, wird dem neuen Vorsitzenden die Ernennung der übrigen Mitglieder des Vorstands im Sinne des BGB überlassen. Zur Frage der Neugestaltung der Zeitschrift äußern sich die Herren Engel, Seiffert, Moser.

Zu Punkt 4 (Mitgliedsbeitrag) wird vom Schatzmeister vorgeschlagen, den Mitgliedsbeitrag in Höhe von 16 ℳ, und für Studierende in Höhe von 12 ℳ (in beiden Fällen zuzüglich der Zusendungsgebühr für die ZMW) beizubehalten.

Zu Punkt 7 der Tagesordnung gibt Prof. Schultz in Vertretung des abwesenden Prof. Kroyer einen Bericht über die bisherige Tätigkeit der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik". Die Versammlung spricht den Wunsch aus, es möchten in Zukunft deutsche Werke berücksichtigt werden, auch sollen Ausschußsitzungen der Abteilung zeitlich mit den Versammlungen der DMG zusammengelegt werden.

Zu Punkt 8 wird der Vorsitzende ermächtigt, die Satzung den neuen Verhältnissen entsprechend umzugestalten und in Kraft zu setzen.

Da zu Punkt 9 nichts vorliegt, wird die Versammlung um 6 Uhr vom Vorsitzenden geschlossen.

gez. Schering, Gurlitt, v. Hase, Schultz, Biebrich (als Protokollführer)

Um die Tätigkeit innerhalb der Gesellschaft ohne Aufschub beginnen zu können, lud der unterzeichnete Vorsitzende zunächst die Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu einer Aussprache über einen von ihm vorzulegenden Plan auf Mittwoch, den 25. Oktober 1933, wiederum nach Leipzig ein. Der Einladung ging folgender Aufruf voraus:

An die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft

Auf der Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft am 30. September d. J. in Leipzig bin ich durch das Vertrauen meiner Fachgenossen und Kollegen zum Vorsitzenden gewählt worden. Zugleich wurde einstimmig die Anerkennung des Führerprinzips ausgesprochen.

Diese Wahl, die mir hohe Verantwortung auferlegt, habe ich angenommen in der Hoffnung, daß mir die Kraft gegeben wird, das mir entgegengebrachte Vertrauen zu rechtfertigen. Aber auch in der Überzeugung, daß es notwendig ist, im neuen Staate auch der deutschen Musikwissenschaft die ihr gebührende Stellung zu erringen, ihre Verbindung mit dem Volksganzen enger zu knüpfen und dadurch ihre Ergebnisse für die Kultur der deutschen Seele so fruchtbringend als möglich zu gestalten.

So rufe ich Sie alle, auch die Jüngsten, zu ernster und verantwortungsvoller Arbeit zusammen und baue auf die Kräfte, die ein jeder von uns zum Gelingen und zum Besten dieser Arbeit einsetzen wird.

Wie ich bereits in der Versammlung vorschlug, werden sofort gewisse Fachgruppen gebildet werden, die die verschiedenen Aufgaben unter Leitung von Gruppenführern in Angriff nehmen. Die Berufung dieser Gruppenführer behalte ich mir vor. Als Fachgruppen sind zunächst vorgesehen:

Musikalische Landeskunde — Musikalische Bibliographie und Bibliothekswesen — Musikalischer Denkmalsschutz — Universitätswesen, Akademisches Studium, Dissertationen — Musikpädagogik, Lehranstalten, Schulmusik — Kirchenmusik beider Bekenntnisse — Opernwesen, Bühne — Kritik, Verlag, Konzertwesen — Presseamt — Volkskunde, Volkslied — Vergleichende Musikwissenschaft, Rundfunk, Schallplatte — Musikwissenschaftliches Publikations- und Reproduktionswesen.

Schering

Als Tagesordnung wurden folgende Punkte festgesetzt:

Begrüßung und Ansprache des Vorsitzenden

1. Antrag des Vorsitzenden auf Änderung des Namens der Gesellschaft in „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft"
2. Die neue Satzung und die Arbeitsordnung
3. Zeitschrift und Jahrbuch
4. Ernennung von Ehrenmitgliedern
5. Verschiedenes.

Der Einladung zur Versammlung am 25. Oktober nach Leipzig waren zahlreiche Vertreter der Musikwissenschaft von 18 deutschen Universitäten und Technischen Hochschulen gefolgt.

Die Tagung begann vormittags 10^{15} Uhr. Nachdem der Vorsitzende die Erschienenen begrüßt hatte, entwickelte er in längerer Ansprache die Aufgaben und Ziele, vor die sich die Gesellschaft nach ihrer Neuordnung gestellt sähe. Er betonte, daß sie nicht mehr wie früher im Stande einer Gesellschaft zur bloßen Repräsentation der deutschen Musikwissenschaft verharren könne, sondern sich als Arbeitsbund oder Arbeitsgemeinschaft mit allen Kräften in den Dienst des neuen deutschen Staates stellen müsse. Neben den passiven Mitgliedern, deren Zunahme dringend erwünscht ist, da die Gesellschaft ihres Interesses und ihrer moralischen Unterstützung nicht entraten kann, soll sich eine Gruppe engerer Fachgenossen bilden, die als „Mitarbeiter" die Durchführung des Gesellschaftszwecks in die Hand nehmen. Der Vortragende umriß alsdann die neue Stellung dieser Mitarbeiter sowohl zum eigentlichen Gesellschaftszweck wie zu einander. Er sprach die Erwartung aus, daß sich eine geschlossene, auf ein und dasselbe Ziel gerichtete Einheit bilde, die mit Tatkraft den Einbau der deutschen Musikwissenschaft in den nationalsozialistischen Staat verwirklicht. Wo im letzten Jahrzehnt Kräfte vergeudet oder niedergehalten wurden, da keine Möglichkeit freier Entfaltung gegeben war, müssen diese Kräfte aufs neue erstehen. Niemand darf sich ausschließen, die Leistungen müssen gesteigert werden. Es darf nicht mehr vorkommen, daß Jubiläen unserer großen Meister gefeiert werden, ohne daß die Fachvertreter unserer Wissenschaft dabei das Wort erhalten. Eine wissenschaftliche Leistung ist nicht Eigennutz, sondern Gemeinnutz. Sie ist Opfer, nicht Erwerb, — Opfer auf dem Altar der großen nationalen Gesinnungsgemeinschaft, zu der wir uns alle bekennen. Immer ist die Wissenschaft dienend, — dienend den großen Zwecken unseres geistigen, im Völkischen verankerten Daseins. Und so liegt auch uns die doppelte Aufgabe ob, einmal die Musik als Wissenschaft mit der unerbittlichen Strenge alter und neuer Methoden nach allen Seiten zu fördern, und dann, diese Ergebnisse so fruchtbar zu gestalten,

daß an ihnen die gesamte Volksgemeinschaft teil hat. Mit dem Hinweis auf die Worte Adolf Hitlers: „Es ist herrlich, in einer Zeit zu leben, die ihren Menschen große Aufgaben stellt“ und in der Zuversicht, daß die Versammlung sich der Größe der sie erwartenden Zukunftsaufgaben bewußt sei, schloß Prof. Schering seine Ansprache.

Es wurde alsdann in die Tagesordnung eingetreten.

Der Vorsitzende begründete zunächst seinen Vorschlag, den Namen der Gesellschaft in „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft“ (DGMW) zu verändern. Es handle sich darum, die eigentliche Richtung, der sie von Anfang an gefolgt sei, schärfer zu bezeichnen und sie von Aufgaben zu entlasten, deren Durchführung zahlreiche inzwischen entstandene andere Organisationen übernommen haben. Sie reiht sich damit anderen wissenschaftlichen Einrichtungen ähnlicher Art an. Das aus der Versammlung heraus geäußerte Bedenken, es möchte sich dadurch der „praktische“ Musiker ausgeschlossen fühlen, zerstreute der Vorsitzende in Übereinstimmung mit andern (Blume, Ursprung) mit der Bemerkung, daß eine „Abschließung“ garnicht in Frage käme und eine Besinnung der deutschen Musikwissenschaft auf ihre besonderen Aufgaben und Zwecke wohl nicht verwerflich genannt werden könne.

Es wurde nunmehr die neue, bereits in Kraft gesetzte „Satzung“ verlesen. Da eine Diskussion nicht vorgesehen war, so beschränkte sich — nach stilistischen Umformungen einiger Wendungen — die Aussprache auf Anregungen und Mitteilungen, die zwecks weiterer Verwertung zu Protokoll genommen wurden.

Die endgültige Fassung der Satzung liegt bei.

Der Präsident teilte hierauf mit, daß er zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn), zum Generalsekretär Dr. Hellmuth v. Hase (Leipzig) berufen habe. Hiermit ist der Forderung des Vereinsgesetzes nach dem BGB entsprochen.

In gleicher Weise wurde alsdann die vom Präsidenten entworfene Arbeitsordnung besprochen. Sie erhielt die beiliegende Fassung.

Die überaus rege und ergibige Aussprache über die einzelnen Punkte dieser Arbeitsordnung führte fast überall zum Einverständnis. Sie zeigte, daß in jedem einzelnen Fachgruppengebiet eine Menge Aufgaben der Erledigung harrt. Offengebliebene Fragen und Wünsche sollen nach Rücksprache mit den einzelnen Fachbeiräten und dem Präsidenten alsbald geklärt werden. Durch Sammelrundschreiben des letzteren werden künftig alle aus dem weiteren Mitglieder- oder dem engeren Mitarbeiterkreis kommenden Anregungen, Wünsche, Vorschläge usw. zur Kenntnis gebracht. Es wurden sodann die Namen der vom Präsidenten ernannten Leiter der Fachgruppen und deren Obmänner, soweit diese schon vorgeschlagen, verlesen. Hiernach setzen sich die Fachgruppen vorläufig folgendermaßen zusammen:

1. Musikalische Landeskunde: Seiffert (Berlin), v. Ficker (München, für Bayern), Müller-Blattau (Königsberg)
2. Musikalische Bibliographie und Bibliothekswesen: Krabbe (Berlin), Springer (Berlin), Taut (Leipzig)
3. Musikalischer Denkmalsschutz, Instrumentenwesen: Gurlitt (Freiburg), Schultz (Leipzig), Frotscher (Danzig)

4. Universitäten, akadem. Studium, Dissertationen: Schiedermair (Bonn), Vetter (Hamburg), Birtner (Marburg)
5. Musikpädagogik, Lehranstalten, Schulmusik: Stein (Berlin), Schäfke (Berlin), Noack (Darmstadt), Kaul (Würzburg)
6. Kirchenmusik, evangelisch: Blume (Berlin), Hasse (Tübingen), Gerber (Gießen), Mahrenholz (Hannover)
7. Kirchenmusik, katholisch: Ursprung (München), Schmitz (Breslau), Halbig (Berlin)
8. Opernwesen, Bühne: Lorenz (München, G. Fr. Schmidt (München), Bücken (Köln), Anheißer (Berlin)
9. Kritik, Verlag, Konzertwesen: Heuß (Leipzig), v. Hase (Leipzig), Werner (Hannover)
10. Presseamt: Steglich (Erlangen), Schmitz (Dresden), Schrade (Bonn)
11. Musikalische Volkskunde: Moser (Berlin), Engel (Greifswald), Quellmalz (Freiburg i. Br.)
12. Vergleichende Musikwissenschaft, Rundfunk, Schallplatte: Schünemann (Berlin), Heinitz (Hamburg), Marius Schneider (Berlin), Bose (Berlin)
13. Publikations- und Reproduktionswesen: Besseler (Heidelberg), Zenck (Göttingen), Osthoff (Berlin)

Der Präsident erläuterte das Arbeitsverfahren der Fachgruppen kurz und betonte, daß die vorgesehene Teilung in einzelne Sondergebiete nicht etwa eine Abtrennung des einen vom andern bedeute, sondern daß es selbstverständlich sei, eine Verbindung aller untereinander aufrecht zu erhalten. Wo besondere Vermittlung erwünscht ist oder notwendig werde, sei die Kanzlei des Präsidenten hierzu wie zu jeder anderen Auskunft bereit. Über wichtige Ergebnisse soll fortlaufend in der „Zeitschrift" berichtet werden.

Die Ernennung des Finanzbeirats soll einem späteren Zeitpunkt überlassen bleiben.

Zu Punkt 3 berichtete der zum Schriftleiter der ZMW ernannte Prof. Max Schneider (Halle) über die vorgesehene Umformung der Zeitschrift. Der wesentliche Inhalt des Referats findet sich an anderer Stelle dieses Mitteilungsblattes zugleich mit den für die Mitarbeiter geltenden Richtlinien (S. 7). Auch hier wurden aus der Versammlung wertvolle Anregungen laut.

Zur Frage des angeregten „Jahrbuchs der DGMW" teilte der Präsident mit, daß zwar Entscheidendes im Augenblick noch nicht gesagt werden könne, daß jedoch die Unterhandlungen mit der Firma Breitkopf & Härtel sofort aufgenommen werden würden, um der deutschen Musikwissenschaft — unter Umständen auf Grund einer Subskription — das ihr seit dem Eingehen des „Archivs für Musikwissenschaft" fehlende Organ für größere wissenschaftliche Abhandlungen zurückzugeben.

Zu Ehrenmitgliedern wurden alsdann ernannt: Staatsrat Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler (Berlin), Geheimrat Prof. Dr. A. Sandberger (München), Prof. DDr. Karl Straube (Leipzig), Geheimrat Prof. Dr. Carl Stumpf (Berlin). Es wurde ferner vereinbart, in einem Schreiben an den Herrn Reichskanzler und an die Herren Minister

die feste Entschlossenheit der Versammlung kund zu geben, ihrerseits mit allen Kräften am Aufbau des neuen Staates mitzuhelfen.

Die Versammlung wurde 6 Uhr nachmittags geschlossen.

Die Ernennung von korrespondierenden Mitgliedern im Auslande erfolgt in nächster Zeit. Ebenso wird, sobald höheren Ortes über die (angemeldete) Eingliederung der DGMW in die Reichsmusikkammer entschieden ist, Näheres hierüber mitgeteilt werden.

Die „Zeitschrift für Musikwissenschaft"

behält auch weiterhin ihren alten Namen — gelegentliche Abkürzung ZMW — und ihre bisherige Erscheinungsweise. Dagegen sollen die Jahrgänge künftig mit dem Geschäftsjahr der DGMW gleichlaufen, also nicht mehr im Oktober, sondern mit dem Kalenderjahr beginnen. Dementsprechend wird das erste Heft des neuen (um einige Bogen erweiterten) Jahrgangs 16 erst jetzt ausgegeben.

Die ZMW dient nach wie vor der Musikwissenschaft in ihrem vollen Umfange, vor allem der deutschen Musikwissenschaft, wird sich aber keineswegs gegenwartsfremd dem musikalischen Geschehen unserer Tage verschließen, das ja vielfach Anlaß zu wissenschaftlicher Stellungnahme bietet. Die Länge der Aufsätze soll in der Regel nicht über einen Bogen hinausgehen. Die bisherigen „Miszellen" werden unter der Bezeichnung „Kleine Beiträge" zusammengefaßt. „Querschnitte" durch besonders wertvolle Dissertationen erhalten die Form selbständiger Aufsätze.

Für die jetzt übergroße Zahl der Besprechungen von Neuerscheinungen muß das Sammelreferat als Regel angestrebt werden. Ebenso die Festlegung der Ablieferungs- und Erscheinungstermine. Aktuelle, z. B. auf bestimmte Gedenktage erscheinende Literatur wird von Fall zu Fall sogleich besprochen. — Unerläßliche Forderung für sämtliche Besprechungen bleibt klare Gegenständlichkeit in möglichster Kürze unter Vermeidung von Lückenhaftigkeit und unbestimmten, allgemeinen Redensarten. Die Referenten werden von der Schriftleitung bestimmt, welche auch die zu besprechenden Werke auswählt (gegebenenfalls auf Anregung der Fachgruppenleiter) und versendet.

Bücherschau und Zeitschriftenschau sollen beibehalten werden. Über deren Form und Erscheinungsweise wird Endgültiges sobald als möglich noch mitgeteilt.

Dissertationszentrale

Um dem Zufall einer Doppelbearbeitung gleicher oder ähnlicher Themen musikwissenschaftlichen Inhalts vorzubeugen, wird versuchsweise eine Auskunftsstelle für Dissertationsthemen (Dissertationszentrale) eingerichtet, die im Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin von einer von mir zu ernennenden Vertrauensperson verwaltet wird. Sie kann unentgeltlich in Anspruch genommen werden. Die Herren Dozenten sind gebeten, ihre Doktoranden, wenn erforderlich, hierauf aufmerksam zu machen und die Themen rechtzeitig anmelden zu lassen. Nähere Angaben über Beginn, Stadium, voraussichtlichen Abschluß oder Fallenlassen der Arbeit sind erwünscht. Ist nach drei Jahren keine Veröffentlichung erfolgt, so muß die Anmeldung wiederholt werden, andernfalls wird das Thema als „Nicht in Bearbeitung" abgesetzt.

Stellen sich Übereinstimmungen (stofflich oder dem Sinne nach) heraus, so werden beide Teile zwecks privater Regelung von der Zentrale gleichzeitig benachrichtigt. Darüber hinaus übernimmt sie keinerlei Verantwortung.

Die Auskunfterteilung beginnt auf Grund der vom 1. Januar 1934 an eingehenden Anmeldungen. Anfragen, denen eine frankierte Karte zur Rückantwort beigegeben sein muß, sind zu richten: An das Musikhistorische Seminar der Universität Berlin (Dissertationszentrale), Berlin NW 7, Universitätsstraße 7/I.

Im Dezember 1933 Schering

Satzung

der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

(früher „Deutsche Musikgesellschaft")

Eingetragener Verein Sitz Leipzig

1. Name, Zweck, Sitz und Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft" (früher „Deutsche Musikgesellschaft"). Ihr Zweck ist, der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens zu dienen. Sie schließt zu diesem Zwecke die Vertreter und Freunde der deutschen Musikwissenschaft in festem Verbande zusammen. Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und hat durch Eintragung in das Vereinsregister des Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszwecks.

Dem Zwecke der DGMW dienen Veröffentlichungen, Versammlungen und die laufenden Arbeiten des Fachbeirats. Die Gesellschaft gibt eine monatliche Zeitschrift („Zeitschrift für Musikwissenschaft" = ZfMW) heraus. Die Versammlungen bestehen in Zusammenkünften innerhalb der Ortsgruppen und in Kongressen. Der Fachbeirat vertritt die Interessen der deutschen Musikwissenschaft auf Grund einer besonderen Arbeitsordnung.

3. Geschäftsjahr.

Das Geschäftsjahr ist das Kalenderjahr.

4. Gliederung.

Die Organe der Gesellschaft sind: a) das Präsidium, b) das Generalsekretariat, c) der Finanzbeirat, d) der Fachbeirat, e) die Hauptversammlung, f) die Mitgliederversammlung. Außerdem schließt die Gesellschaft, wo irgend möglich, die Einzelmitglieder zu Ortsgruppen zusammen, die ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig regeln. Die „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DGMW" (PäM = Publikationen älterer Musik) ist der Gesellschaft mit eigener Leitung und Vermögensverwaltung angegliedert.

5. Präsidium.

Die Führung der Gesellschaft liegt in den Händen des Präsidenten. Seine Amtszeit beträgt drei Jahre. Er bildet zusammen mit dem von ihm zu ernennenden stellvertretenden Präsidenten das Präsidium, bestimmt nach eigenem Ermessen die Aufgabengebiete der Mitarbeiter, entscheidet über die zu wissenschaftlichen Zwecken zur Verfügung stehenden Geldmittel und erläßt die Arbeitsordnung.

Der Präsident und der Generalsekretär bilden den Vorstand im Sinne des BGB. Ist einer von ihnen behindert, so tritt an seine Stelle der stellvertretende Präsident.

6. Generalsekretariat.

Das Generalsekretariat führt die Geschäfte der Gesellschaft und verwaltet das Vereinsvermögen. Der Generalsekretär sowie die sonst benötigten Hilfskräfte werden vom Präsidenten bestellt.

7. Finanzbeirat.

Der Finanzbeirat wird vom Präsidenten auf die Dauer von drei Jahren berufen. Er besteht aus mindestens drei Mitgliedern. Er führt die Aufsicht über die Verwaltung des Vereinsvermögens und sorgt für die Beschaffung außerordentlicher Geldmittel.

8. Der Fachbeirat.

Der Präsident beruft aus den Reihen der Mitglieder einen Fachbeirat von mindenstens sieben, höchstens fünfzehn Fachberatern. Jeder dieser Fachberater, zu denen auch der Schriftleiter der ZMW und der Herausgeber der „PäM" gehören, vertritt auf Grund der Arbeitsordnung das ihm zustehende Wissensgebiet und wählt sich zur Mitarbeit zwei, höchstens drei Obmänner.

9. Mitgliedschaft.

Die Mitgliedschaft wird nach Anmeldung durch Aufnahme seitens des Präsidenten und des Generalsekretärs erworben. Eine Ablehnung bedarf keiner Begründung. Der vom Vorstand festzusetzende Jahresbeitrag ist im ersten Viertel des Geschäftsjahres zu entrichten und berechtigt zum Empfang der Zeitschrift (ZMW) und zur Teilnahme an den Veranstaltungen der Gesellschaft.

Solche Persönlichkeiten, welche durch hervorragende musikwissenschaftliche Leistungen oder durch ihre amtliche Stellung hierzu geeignet erscheinen und sich zu regelmäßiger Mitarbeit verpflichten, werden vom Präsidenten zu „Mitarbeitern" ernannt, oder, sofern sie ihren Wohnsitz im Ausland haben, zu „Korrespondierenden Mitgliedern". Ehrenmitglieder ernennt der Präsident, sie sind vom Mitgliedsbeitrag befreit.

Der freiwillige Austritt eines Mitgliedes kann nur zum Schluß eines Geschäftsjahres stattfinden und muß spätestens drei Monate vorher durch schriftliche Erklärung an den Generalsekretär erfolgen. Wenn trotz zweimaliger Mahnung der Jahresbeitrag zu Beginn des nächsten Geschäftsjahres noch nicht entrichtet ist, so kann die Mitgliedschaft für erloschen erklärt werden, unbeschadet der bestehenden Ansprüche der Gesellschaft. Aus wichtigen Gründen kann vom Präsidenten nach Anhörung des Fachbeirats der Ausschluß eines Mitglieds verfügt werden. Eine Berufung des ausgeschlossenen Mitglieds an die Haupt- oder Mitgliederversammlung findet nicht statt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

10. Versammlungen.

Jährlich einmal findet vor Ablauf des Geschäftsjahres eine ordentliche Hauptversammlung der Mitarbeiter und Ehrenmitglieder statt, welche spätestens vier Wochen vorher vom Generalsekretär schriftlich einzuberufen ist. Erforderlichenfalls kann der Präsident eine außerordentliche Hauptversammlung anberaumen. Die Tagesordnung ist jedesmal mit der Einladung bekanntzugeben. Den Vorsitz führt der Präsident oder ein von ihm zu bestimmender Versammlungsleiter. Über den Verlauf der Sitzung und die erfolgten Abstimmungen ist eine Niederschrift anzufertigen, welche der Versammlungsleiter und der Protokollführer unterschreiben.

Anträge für die Hauptversammlung sind mindestens zwei Wochen vorher dem Präsidenten bekanntzugeben.

Mindestens vor Ablauf jedes dritten Geschäftsjahres findet eine allgemeine Mitgliederversammlung statt. Sie vollzieht die Wahl des Präsidenten, behandelt Anträge und andere Gesellschaftsangelegenheiten und berät über die Abhaltung eines Kongresses. Die Versammlung ist unter allen Umständen beschlußfähig. Die einfache Mehrheit entscheidet, bei Stimmengleichheit der Versammlungsleiter.

11. Satzungsänderungen.

Satzungsänderungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder des Fachbeirats oder von dreißig Mitgliedern durch eine allgemeine Mitgliederversammlung beschlossen werden. Hierzu ist eine Beschlußmehrheit von zwei Dritteln der anwesenden Stimmberechtigten erforderlich.

Das Präsidium ist berechtigt, an dieser Satzung diejenigen Änderungen vorzunehmen, die das Registergericht für notwendig erklärt.

12. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann, außer in den gesetzlichen Fällen, nur auf Antrag des Präsidiums oder eines Drittels sämtlicher Mitglieder von einer allgemeinen Mitgliederversammlung mit einer Mehrheit von drei Vierteln der abgegebenen Stimmen beschlossen werden. Nach Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, längstens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine allgemeine Mitgliederversammlung einzuberufen. Über das Gesamtvermögen der DGMW ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der Gesellschaft zum Besten der deutschen Musikforschung zu verfügen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Arbeitsordnung

der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

(DGMW)

1. Die Gesellschaft ist auf dem Führer- und Leistungs-Grundsatz aufgebaut. Die Anordnungen des **Präsidenten** sind für die gesamte Arbeit der Gesellschaft verbindlich. Beschwerden gegen die Entscheidungen des Präsidenten sind nicht zulässig.
2. Der Präsident leitet die Arbeiten der Gesellschaft. Er gibt Richtlinien nach Anhörung der Mitglieder des Fachbeirats, vertritt die Gesellschaft nach außen und ernennt die „Mitarbeiter" (s. Satzung, Abschnitt 9). Ihm liegt ferner ob, mit anderen verwandten Gesellschaften oder wissenschaftlichen Vereinigungen in Fühlung zu treten und, soweit erforderlich, eine Verständigung über gemeinsame Arbeiten oder Maßnahmen herbeizuführen.
3. Der **stellv. Präsident** vertritt den Präsidenten bei dessen Verhinderung. Grundsätzliche Änderungen im Arbeitsbetrieb der Gesellschaft darf er nur mit Einverständnis des Präsidenten anordnen.
4. Der **Generalsekretär** regelt den laufenden Schriftverkehr, soweit er geschäftlichen Inhalts ist, und verwaltet das Vermögen der Gesellschaft. **Die Kanzlei des Präsidenten** erledigt den laufenden Schriftverkehr mit den Mitgliedern, auch mit dem Fachbeirat, soweit sich der Inhalt auf Organisation und Arbeitsplan der Gesellschaft bezieht.
5. Der **Finanzbeirat**, der in sich einen Werbeausschuß bildet, macht Vorschläge für die Vermehrung des Vermögens der Gesellschaft und für die Werbetätigkeit. Er erteilt alljährlich auf der Hauptversammlung dem Generalsekretär Entlastung.
6. Der **Fachbeirat** setzt sich aus Fachberatern folgender Wissensgebiete (Fachgruppen) zusammen:
    1. Musikalische Landeskunde,
    2. Musikalische Bibliographie und Bibliothekswesen,
    3. Instrumentenwesen und Denkmalsschutz,
    4. Universitäten, Akademisches Studium, Dissertationswesen,
    5. Musikpädagogik, Lehranstalten, Schulmusik,
    6. Kirchenmusik, evangelisch,
    7. Kirchenmusik, katholisch,
    8. Opernwesen, Bühne,
    9. Kritik, Verlag, Konzertwesen,

10. Presseweſen,
11. Muſikaliſche Volkskunde,
12. Vergleichende Muſikwiſſenſchaft, Rundfunk, Schallplatte,
13. Publikations- und Reproduktionsweſen.

Der Fachbeirat wird vom Präſidenten bei Aufſtellung der Arbeitspläne und allen zur Durchführung des Geſellſchaftszwecks beſchloſſenen Maßnahmen herangezogen. Jedem Fachberater ſind zwei oder drei Obmänner beigegeben, von denen einer ſtellvertretend wirken kann. Der Fachberater regelt den Verkehr mit den Obmännern ſelbſtändig.

Aufgabe des Fachbeirats und der Obmänner iſt es, Anregungen, Fragen, Vorſchläge, Wünſche, die von ihnen ſelbſt ausgehen, an den Einzelnen herangetragen werden oder ſonſt in der Öffentlichkeit auftauchen und die als wertvoll oder lebenswichtig für den Ausbau der deutſchen Muſikwiſſenſchaft erſcheinen, aufzugreifen, tatkräftig weiterzuverfolgen und ſie, wenn nötig, dem Präſidium und der Hauptverſammlung zu unterbreiten. Sie legen auf jeder Hauptverſammlung einen Rechenſchaftsbericht über ihre Tätigkeit im abgelaufenen Jahre vor und ſind bei allen Entſchlüſſen dem Präſidenten gegenüber verantwortlich.

In Zweifelsfällen beſtimmt der Präſident, welcher Fachbeirat zuſtändig iſt.

7. Der **Schriftleiter** der ZMW arbeitet nach den beſonderen Weiſungen des Präſidenten und den vom Fachbeirat gegebenen Anregungen; über die Wahl ſeiner Mitarbeiter verfügt er ſelbſtändig.
8. Die der DGMW angegliederte **„Abteilung zur Herausgabe älterer Muſik“** unterſteht einer eigenen Leitung mit eigener Satzung und eigener Verantwortlichkeit.
9. Die **Leiter der Ortsgruppen** bedürfen der Beſtätigung durch den Präſidenten. Ihre Aufgabe beſteht darin, die Ortsgruppenmitglieder über die Ziele der DGMW aufzuklären, durch Vorträge oder Aufführungen das Verſtändnis für die Probleme der Muſikwiſſenſchaft zu fördern und damit ihre Ergebniſſe in weiteſte Kreiſe hineinzutragen. Darüber hinaus iſt lebhafte Werbetätigkeit erwünſcht.

Zu Punkt 4. Das **Generalſekretariat** befindet ſich **Leipzig C 1,** Nürnberger Straße 36. Die **Kanzlei des Präſidenten** befindet ſich **Berlin NW 7,** Univerſitätsſtraße 7. Alle Anſchriften ſind nicht an eine einzelne Perſönlichkeit zu richten, ſondern mit der Bezeichnung „Generalſekretariat“ bzw. „Kanzlei des Präſidenten der DGMW“ zu verſehen.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 16 Heft 1 Januar 1934

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Erscheint monatlich / Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 1 Januar 1934

Zum Beginn des neuen Jahrgangs

Wie es im Leben eines jeden Menschen kritische Augenblicke gibt, die seinem Tun und Streben eine neue Richtung vorschreiben, so unterliegen auch Einrichtungen und Organisationen dem Zwange der Wandlung, sobald stärkere Kräfte sich über sie erheben. Die Neuordnung der politischen und sozialen Verhältnisse in Deutschland hat tief auch in unser geistiges und wissenschaftliches Leben eingegriffen und jeden Einzelnen vor neue Aufgaben und Ziele gestellt. Den Ruf, uns zu neuer nationaler Einheit und Geschlossenheit zusammenzufinden, hat auch die ehemalige Deutsche Musikgesellschaft wohl verstanden. Sie tritt mit dem vorliegenden Hefte ihrer Zeitschrift in umgewandelter Gestalt vor ihre Mitglieder.

Diese Umwandlung ist nicht nur äußerlich, sondern hängt mit der Neuorganisation der Gesellschaft zusammen. Über sie gibt der beliegende „Bericht“ Auskunft. Sie bestimmt die Zeitschrift insofern, als mehr noch als früher der Wille zu einheitlicher, geschlossener und planvoller Zusammenarbeit ihrem Inhalt das Gepräge geben wird. Unser Ziel wird sein, die Zeitschrift zu einem Spiegel des musikwissenschaftlichen Lebens und Strebens zunächst in Deutschland, dann auch im Auslande zu machen, zu einem fortlaufenden Rechenschaftsbericht über das, was auf unserem Gebiete geleistet und erstrebt wird. Über diesen Punkt werden wir klar sehen müssen, denn von ihm hängt ihre Berechtigung als „Zeit-Schrift“ ab. Diesem Ziele widerspräche, wenn sie sich als bloßes Sammelbecken musikwissenschaftlicher Einzelforschung oder als bequeme Möglichkeit zur Veröffentlichung aller oder jeder Materie überhaupt anböte. Hierin ist vielleicht früher zu weit gegangen worden. Es wird vielmehr darauf ankommen, jedesmal den Stand der gesamten Forschung und Erkenntnis im Auge zu haben und die Aufgabenkreise, die uns beschäftigen, möglichst gleichmäßig zu bedenken. Dazu gehören regelmäßige Über-

blicke über die gegenwärtige Lage der Forschung auf Einzelgebieten, Sammelreferate, Ankündigungen wichtiger Neuerscheinungen, schnelle und zuverlässige Buchkritik und alles, was sonst dem wissenschaftlichen Interesse des Lesers dienen kann.

Ein Ausbau nach dieser Richtung kann nur erfolgen, wenn der zu „Abhandlungen" bestimmte Teil der Zeitschrift eingeschränkt wird und die dafür bestimmten Beiträge sich der gedrungenen Kürze befleißigen, die dem Charakter einer im Raum begrenzten Monatsschrift angemessen ist. Wir bitten alle, die hier mitzuarbeiten gedenken, die Richtlinien der Schriftleitung zu beachten und — gegebenenfalls auch nachträglich — deren Wünschen zu entsprechen.

Daß im übrigen Methodik und Problematik unserer Wissenschaft weiterhin im Geiste unserer deutschen Wissenschaft zu behandeln sein wird, bedarf keiner Erwähnung. Wir haben ja nicht nur ein Erbe zu verwalten und zu erhalten, sondern auch eins zu hinterlassen. Es ist dabei gleichgiltig, wohin der Einzelne von seinem Forschungsdrange geführt wird, denn die Grenzen des wissenschaftlichen Denkens liegen im Unendlichen. Wo immer es elementar hervorbricht, da ist es von einer Lebensquelle gespeist und wird seinerseits zu neuem Leben werden können. Halten wir hieran fest, so sind Mißverständnisse ausgeschlossen, und der Weg in die verschlungene Problematik der Gegenwart wird nicht weniger natürlich erscheinen als der Weg in die Zusammenhänge ferner Vergangenheit. Niemals ist der bloße Stoff, das Thema, Träger wissenschaftlicher Bedeutsamkeit, sondern das Gewicht desjenigen, der es sich unterwirft. Gerade dadurch, daß wir als Vertreter der Musikwissenschaft Sinn und Ziel unserer Forschung immer wieder rückhaltlos kundgeben und nicht müde werden, den Geist wissenschaftlicher Arbeit hoch zu halten, glauben wir unserm Volke den Dienst zu erweisen, der uns nach Begabung, Erziehung und Berufung zugefallen ist.

So fordern wir denn alle unsere älteren und jüngeren Mitarbeiter auf, der Zeitschrift und dem Fortschritt unserer Musikwissenschaft dadurch zu dienen, daß sie ihr — der Vergangenheit wie den Forderungen der Gegenwart eingedenk — ihre volle Kraft widmen. Das Gedeihen liegt nicht in der Hand eines Einzelnen, sondern Aller!

Schering

Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts

Von

Leo Schrade, Bonn

Die Erforschung der Musik des 16. Jahrhunderts hat ihre eigene Geschichte. Das historische Verständnis dieses in seiner Musik so rätselhaften Jahrhunderts scheint sich heute in der Frage um Renaissance oder Barock völlig erschöpft zu haben und ist unverkennbar mit ihr wie in eine gefährdete Situation der Wissenschaft hineingeraten. Wir gehen mit den Begriffen „Renaissance" oder „Barock" täglich voller Gewißheit um, als wäre die Problematik schon zur Ruhe gekommen, als hätte den Sinn jeder für sich längst entdeckt. So scheinen wir heute unmittelbar und unter dem Druck einer gegenwärtigen Situation an jene Stelle zurückgeworfen zu werden, wo die Auseinandersetzung mit der Musik des 16. Jahrhunderts tatsächlich beginnt: an die Wende der „alten" zur „neuen" Musik[1].

Eine Möglichkeit der Deutung vergangener, „alter" Musik ist heute und wohl für immer versperrt: die nachträgliche schrankenlose Idealisierung eines einzigen Stils, den man in den Brennpunkt der Gesamtgeschichte rückt und vor dem andere Formen der künstlerischen Gestaltung nichts oder nur wenig gelten, und daneben die Mythisierung einer Person, wie es mit Palestrina geschah. Somit ist ein bestimmtes Ende der geschichtlich gewordenen Rezeptionen Palestrinas sowohl, wie der gesamten Musik des 16. Jahrhunderts, fast gewaltsam erreicht und der Weg zu einer neuen Deutung freigelegt. Wir haben aufgehört, in dem 16. Jahrhundert allein und ausschließlich „die Epoche Palestrinas" zu sehen. Sein Name hat die mythische Macht eingebüßt, die Jahrhunderte ihm gaben. Das ist eine glatte „Entwertung". Sie bereinigt zugleich die Gesamteinstellung zur Musik des 16. Jahrhunderts. Ihre so verzweigten Wege sollten allein die beiden Marken eines „stile antico" und eines „stile moderno" bezeichnen. Das war eine ebenso knappe wie gefährliche Bestimmung. Gefährlich deswegen, weil der gesamte „stile antico" wie eine blasse Formel von Jahrhunderten, wie eine höchst zweckvolle Begründung des alleingültigen „stile moderno" erscheinen mußte. In der Tat hat man ja bereits gegen Ende des Cinquecento den stile antico völlig vereinheitlicht und seine Musik einfach in 150 Jahre zusammengepreßt[2]. Diese Konstruktion, die im 16. Jahrhundert ihren eigenen ge-

[1] Vgl. die ausgezeichneten Darstellungen der Beziehung zwischen „stile antico" und „moderno", mit dem Ausgang von der „Seconda Pratica" Monteverdis und der endlichen Zuspitzung auf Palestrina als dem souveränen Träger der „alten" Musik, bei H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Wildpark-Potsdam 1931, 3ff. Die Auseinandersetzung zwischen stile antico und moderno beginnt freilich schon vor Monteverdi.

[2] V. Galilei z. B. schreibt der Musik, die man bis „heute" (d. h. 1581) sang, ein Alter von 150, Doni von 200 Jahren zu. Das ist natürlich eine Formel, die Stildifferenzierungen irgendwelcher Art überhaupt nicht in Rechnung stellen will, die vielmehr nur vom stile moderno her verständlich wird, die alles Vergangene nur auf sich selbst, auf den erreichten Gipfel der eigenen Kunst bezieht. Daß V. Galilei in dieser Art der Zeiteinteilung wahrscheinlich von Vasari abhängig ist, wird später zu erwähnen sein. Auch Zarlino zeigt die gleiche Abhängigkeit.

schichtlichen Sinn hatte, zerbrach nicht, aber sie wurde sehr bald unverständlich. Sie erstarrte schließlich in der wissenschaftlich-historischen Interpretation des „stile antico" als „Renaissance" und des „stile moderno" als „Barock" mit seiner Abgrenzung gegen das 16. Jahrhundert. Damit waren — zeitlich und sachlich — die Dinge völlig verschoben und der ursprüngliche Sinn, den das Cinquecento geprägt hat, gänzlich verdeckt. Die Verwirrung setzte ein, wo die Stilgruppierungen nach der Periodisierung der musikalischen Epochen verlangten, wo man begann, um „Renaissance" oder „Barock" als Begriffe zu ringen. Es ist heute so: kaum zwei wirklich gleichlautende Wertungen und Lösungen des Renaissance-Barock-Problems werden sich auffinden lassen; das wird — über begriffliche und allgemeine Gegensätze hinaus — bereits an jeder einzelnen Deutung des Kunstwerks offenbar[1]. Daher muß es darum gehen, die Musik des 16. Jahrhunderts aus der wissenschaftlich-begrifflichen Starre zu befreien. Das läuft zunächst auf eine Ablösung von dem Renaissance-Begriff hinaus. Die geschichtliche Handhabe zu dieser Ablösung bietet Sinn und Bedeutung der „Maniera" in der Komposition des 16. Jahrhunderts[2].

I.

Die Epoche von 1520 bis 1550 ist die erste Phase, in der die „Maniera" als eine Form der Komposition in das künstlerische Denken eindringt, in der man sich

[1] Es erübrigt sich, hier auf die verschiedenen „Begriffs"-erklärungen der Renaissance oder des Barock, wie sie etwa Wellesz, Sachs, Kroyer gegeben haben, erneut kritisch einzugehen. Robert Haas, Die Musik des Barocks, Wildpark-Potsdam 1928, 9ff., hat sich ausführlich mit diesen Darstellungen auseinandergesetzt, den Aufsatz von Th. Kroyer, Zwischen Renaissance und Barock, Jb. Peters für 1927, 34. Jg., Leipzig 1928, 45ff., allerdings noch nicht berücksichtigen können. — Im übrigen stand die Musikgeschichtsschreibung bei ihren Methoden und Stilerwägungen (der Renaissance, des Barock) ganz im Banne der Kunstwissenschaft. Man war bemüht, die Gemeinsamkeit der künstlerischen Erscheinungen aufzuweisen, ob sie nun der Musik oder der bildenden Kunst angehörten. Aber wenn auch die Benutzung um diesen geschlossenen Kulturzusammenhang ging, so übersah man offenbar, daß die Musik ja überhaupt nicht mit den geschichtlichen Ereignissen und Stilen der bildenden Kunst verglichen, sondern in Wahrheit nur den Aufschlüssen und Meinungen der Kunstwissenschaft enthoben wurde. Den besten Beweis dafür, daß nicht die Kunst selbst, sondern die Kunstwissenschaft Gegenstand des unmittelbaren Vergleichs ist, hat bekanntlich C. Sachs mit seiner Studie „Barockmusik", Jb. Peters, für 1919, Jg. 26, Leipzig 1920, 7ff., erbracht. H. Wölfflins „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" müssen — Wort für Wort — herhalten, um der musikhistorischen Betrachtungsweise einen methodischen Weg zu zeigen. Später ist dann noch Wölfflins „Renaissance und Barock" herangezogen worden. Mit einer geradezu beängstigenden Ausschließlichkeit hat man sich (als gäbe es sonst keine kunstwissenschaftliche Literatur) an Wölfflins Schriften noch in einem Augenblick gehalten, als die Kunstwissenschaft selbst bereits zu völlig anderen Ergebnissen gekommen war. Und davon abgesehen: nirgends taucht die an sich doch berechtigte Frage auf, ob denn wirklich die kunstgeschichtliche Datierung und Stildeutung (bei Wölfflin oder Weisbach) so absolute Gültigkeit habe, wie man es wahr haben möchte. Es ist im Grunde gar kein „Anschluß an die bildende Kunst", sondern in Wirklichkeit ein Anschluß an ein eng begrenztes und besonderes Stadium der Kunstwissenschaft.

[2] In der vorliegenden Darstellung wird erstmals die „Maniera" der Kompositionen des 16. Jahrhunderts als ein eigener Stil gewertet. Diese „Maniera" als Stil soll die Frage nach der Musik „zwischen Renaissance und Barock" erhellen. Was wir hier unternehmen, können wir nur als einen vorläufigen Versuch gelten lassen, einmal, weil die Formen und die Bedeutung der Maniera überhaupt erst aufgezeigt werden müssen, zum andern, weil wir an dieser Stelle jede Situation nur in überaus knappen Einzelerscheinungen — gleichsam in Symptomen — abstecken können und auf eine umfassende Gesamtdarstellung notgedrungen verzichten müssen.

des „Stils“ als einer bestimmten „Maniera“ bewußt wird. Es sei im voraus nicht verschwiegen, daß diese Kennzeichnung eine gewisse Gefahr birgt. Allerdings besteht sie lediglich in der Deutung des Wortes „Maniera“.

Wenn man in den Komponisten, deren Werke sich in den Jahren 1520—1550 durchsetzen, unselbständige Epigonen sehen würde, die eine „Manier“ ausschreiben oder zu Tode hetzen, so würde man der geschichtlichen Situation der Epoche am allerwenigsten gerecht werden. Eine „Manier“ in solchem Sinne besteht nicht[1]. So fällt denn von vornherein diese gänzlich negative Bedeutung fort, die auch nicht entfernt an die in wachsendem Maß musiktheoretisch besprochene „Maniera“ rührt. Der einfache und unbelastete Wortsinn deutet diese „maniera“ am ehesten. Es ist eine „Art und Weise“ des Komponierens, eine künstlerische, an das Leben gebundene Form, und heißt fast immer, ausdrücklich oder nicht, eine „buona maniera“. Una composizione di buona maniera, das ist ein Werk von „klassischer“ Art.

Die Maniera ist in sich, ihrem ganzen Wesen nach, eine idealistische Form, gewonnen durch die Besinnung auf ein vorgestelltes Ideal und erhoben zu klassischer Geltung. Es bleibt für die Sache ganz gleichgültig, wie lange diese Geltung währt. Die Maniera als Ideal ist die Gestaltkraft im Komponieren. Sie sieht sich selbst auf einem geschichtlichen Höhepunkt ohnegleichen. Die Frage nach der Maniera der Komposition ist mit der Frage nach der historischen Entwicklung eng verbunden. Eine Steigerung über die erreichte kompositorische Maniera ist nicht auszudenken. So glaubt man, erst jetzt den allgemeinen Zerfall und Niedergang der Kunst endlich überwunden und antike Größe wieder erreicht zu haben.

Der Historismus, in dem sich die Bedeutung der Maniera abhebt, brachte die Besinnung auf die Antike. Der Mensch zeichnet sich vor allen Lebewesen durch den Gebrauch der „Voce articolata“ aus. „Et credo, che si possa dir veramente cotal dono [des „sommo Iddio“] essere stato di grandissima vtilità all'humana generatione.“ In dem täglichen Gebrauch der Sprache erkannte man, wie groß ihre Macht sei (quanta fusse la forza del parlare), und gelangte danach zu „alcune maniere ornate et diletteuoli, con belle et illustri sentenze“. Dabei blieb es nicht, und überall suchte man sich zu dem höchsten Grad der Vollkommenheit zu erheben („cercando tutta via di alzarsi a più alto grado di perfettione“). Die Musik wurde durch die Verbindung der Harmonia, varij Rithmi, diuersi Metri mit der Sprache gebildet. „Ritrouata adunque vna maniera di compositione, che Hinni chiamauano, ritrouorno ancora il Poema Heroico, Tragico, Comico, et Dithirambico: et col numero, col parlare, et con l'harmonia poteuano con quelli cantar le laudi et render gloria alli Dei.“ In dieser Wesenart erwarb die Musik sich bei den Völkern höchste Geltung. „Ma intendendosi allora per la Musica vna somma et singolar dottrina, furno i Musici tenuti in gran pregio, et era portata loro vna riuerenza inestimabile.“ Und dann kam der Verfall. Ob es nun infolge der unheilvollen Gesinnung der Zeiten oder infolge der Nachlässigkeit der Menschen geschah, daß man die Musik sowohl wie die übrigen Wissenschaften kaum schätzte, jedenfalls stürzte die Musik von der Höhe, wo sie einst in der Antike stand, herab in die

[1] Sie würde in einem „Manierismus“ ihren gemäßen Ausdruck haben. Was das für einen Stil bedeutet, ist bekannt und bedarf keiner umständlichen Erörterung.

Tiefe. („da quella somma altezza, nella quale era collocata, è caduta in infima bassezza; et doue le era fatto incredibile honore, è stata poi riputata si vile et abietta, et si poco stimata, che appena da gli huomini dotti, per quel che ella è, viene ad esser riconosciuta. Et ciò mi par che sia auenuto, per non le esser rimasto ne parte, ne vestigio alcuno di quella veneranda grauità, che anticamente ella era solita di hauere.") Jetzt aber erlebt die Musik einen neuen Aufstieg. Denn der Gnade des Gottes dankt die Gegenwart (nostri tempi) Adrian Willaert, „veramente vno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato". Willaert „prüfte in der Weise eines neuen Pythagoras bis ins einzelne, was in der Musik möglich ist, fand unendliche Irrtümer auf, begann sie zu beseitigen und die Musik zu jener Ehre und Würde zurückzuführen, die sie ehedem besaß und billiger Weise besitzen muß", „et hà mostrato vn'ordine ragioneuole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena, et nelle sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo essempio." Das ist die Geschichtskonstruktion mit der Zarlino in dem Wissen von der Bedeutung der Maniera die Größe der eigenen Zeit sichtbar werden läßt[1].

Den Verlauf des Kunstgeschehens in der Geschichte sieht Zarlino als eine „Entwicklung", die gegenwärtig wieder der „somma altezza" zustrebt. Der Gedanke, daß nach den Jahrhunderten der Finsternis nun so etwas wie ein heller Tag heraufgekommen zu sein scheint, ruht in dem Bewußtsein der allgültigen und unüberholbaren Maniera der Komposition. Und was hätte nach dieser neu gewonnenen „somma altezza" überhaupt noch kommen können? Der Verfall, die Dekadenz der Kunst. Vasari hat im Geschichtsverlauf eben diese Entwicklung herausgestellt[2]. Er sieht die einzigartige Größe der Antike und nach dem „Sturz" ein Zeitalter der Kindheit bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, dann einen Zeitraum des Jünglings-

[1] G. Zarlino, Le Istitutioni harmoniche, Venetia 1558, I, Proemia, 1 f. Wenn Zarlino in der Ausgabe der „Istitutioni et Dimostrationi di Musica" von 1589 statt „render gloria alli Dei" „render gloria à Dio" (2) schreibt (auch sonst sind geringfügige Änderungen vorgenommen), so folgt er offenbar dem Druck der Gegenreformation. An sich könnte die Änderung des alli Dei in à Dio nur durch die gegenreformatorische Zensur erklärt werden. Indessen zeigt sich Zarlino etwa in der theologisch-philosophischen Begründung des Verhältnisses zur Natur als ausgesprochener Anhänger der Gegenreformation und beweist damit eindeutig, daß er der »Renaissance" nicht zugerechnet werden kann. Im übrigen ist ja Zarlino Ordensmitglied der Kapuziner, die sich bekanntlich 1525 von den Franziskanern trennten und damit in die Reihe der Gründungen traten, die die neue religiöse Erregung hervorbrachte, wie etwa 1524 die Theatiner, 1530 die Barnabiten, 1534 endlich die Jesuiten (Gelübde auf dem Montmartre). — Zu der oben zitierten Stelle der Istitutioni vgl. H. Zenck, Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance, ZMW XII, 1930, 545. Leider sind die Interpretationen in diesem Aufsatz zu einem großen und entscheidenden Teil um einer gesuchten „Renaissance" willen von dem eigentlichen Problem abgebogen und aus der Situation, in der Zarlino wirklich schreibt, gewaltsam herausgerissen. Humanismus, Empirismus, „moderner Ruhm", Bedeutung der Sprache sind so behandelt, als müßte dies alles, wo es vorkommt, selbstverständlich „renaissancisch" sein. Auch die Geschichtskonstruktion Zarlinos, die wir oben erwähnten, ist nicht „renaissancemäßig", zumal sie von Vasari abhängt. Das Hauptproblem, die Bedeutung der „maniera di una compositione", ist freilich ganz übersehen.

[2] Ähnlich — mit Bezug auf Giotto und Cimabue — auch Villani und Ghiberti. Diese Auffassung Vasaris wird wenig später von Vincenzo Galilei (übrigens auch von G. B. Doni) direkt zitiert (vermutlich aber erst auf Grund der zweiten Viten-Auflage Vasaris von 1568). Das ist bisher ganz übersehen worden.

alters bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert, schließlich das goldene Zeitalter unter Papst Leo X., dem großen Kunstmäzen, mit der Apotheose auf Michelangelo, der die Antike überwunden habe. Und er selbst, Vasari (1511—1574) steht wie auf des Messers Schneide und ist erfüllt von dem Wissen um die Maniera um den „Stil" [1]. Das ist seine, die vierte Zeitperiode. Zarlino beobachtet diese Steigerung zur somma altezza in der Musik und ist ganz gebannt von dem, was geschieht, von der Prägung einer Maniera der Komposition als unbestrittenes Ideal, das sich an die Grenzen der Nation nicht bindet, international wird. Aber er wagt es nicht, hinter die Maniera zu sehen, hinter die somma altezza, er wagt es nicht, die Entwicklung folgerichtig bis zum Verfall zu Ende zu denken, wie Vasari es tut, und redet lieber von üblen Gewohnheiten musikalischer Aufführungspraxis als von einem nahen Absturz der Kunst. Zarlino wird diese „Geschichte der Kunst" Vasaris gekannt haben. Die so rasch berühmt gewordenen Viten lagen bereits acht Jahre vor, als die Istitutioni harmoniche erschienen [2].

Vincenzo Galilei geht über Zarlino hinaus und schließt sich Vasari noch enger an. Mit anderen Worten: er wird sich immer gleich des Verfalls bewußt, wenn er an den „colmo di perfettione" denkt. Er schreibt — nach Vasari — die eigentliche „Erneuerung" der Malerei Giotto zu [3] und berechnet gleichermaßen in der Musik das Alter der Kunst, wie sie gegenwärtig ist, von sich aus auf 150 Jahre. Dann aber verschweigt er auch nicht das Absinken der Musik von der somma altezza. Er verbindet es geradezu mit einem bestimmten Zeitpunkt, mit dem Jahre 1565, dem Todesjahre Ciprianos de Rore [4]. Das ist die Auffassung von der Vergangenheit, das Bewußtsein der „Historia" der Musik, das die Größe der Maniera der eigenen Komposition gebührend heraushob.

Worin liegt nun der geschichtliche Sinn dieser „Maniera", dieser „Art und Weise" des Komponierens, die eine Gestaltkraft war? Er wird zunächst sichtbar in der Frage nach der Stellung des Kunstwerks in der Welt. Er enthüllt sich danach im Soggetto (Concetto) des Kunstwerks und dem Verhältnis zur Natur. Schließlich beherrscht er die Komposition als unmittelbare Gestaltkraft: in der Imitazione, der eigentlichen Bildnerin des Kunstwerks. Es sind dies die wesentlichen Vorfragen, deren Lösungen den Weg in die Analyse der Maniera der Komposition öffnen. Doch nicht nur Vorfragen, die allein der Stildeutung eines einzelnen Kunstwerks

---

[1] Vgl. dazu J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, V. Heft, Vasari. Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, Phil.-hist. Kl., 189. Bd., 2. Abh., Wien 1918, wo auch die ältere Vasari-Literatur angegeben ist.

[2] Vgl. auch Zarlino in Sopplimenti musicali (1588), Gesamtausgabe 1589, 12ff., wo das „accrescimento" der Künste ausführlich behandelt wird.

[3] V. Galilei, Dialogo della musica antica et della moderna, Florenz 1581, 124; ebenso 141f., wo neben Giotto auch Cimabue genannt ist; 142: „ma i sopradetti Pittori sono nō solo degni di scusa, ma (per la semplicità del secolo & loro, & per la difficultà & nouità della cosa) di lode infinita; hauēdo di man loro risuscitato la morta bella, & nobil Pittura".

[4] Galilei, a. a. O., 80: „Hora da quel tempo sin' ad hoggi, [die Rede war zuvor von dem Alter der gegenwärtigen mehrstimmigen Musik — von ihren 150 Jahren] concorrono tutti i miglior prattici à credere & dire, che ella sia giunta à quel colmo di perfettione che l'huomo si possa imaginare; [der Ausdruck ‚imaginare' ist hier sehr beachtlich!] anzi che dalla morte in quà di Cipriano Rore [also von 1565—1581], musico in questa maniera di Contrapunto veramente singulare, sia piu tosto andata in declinatione che in augumento".

dienen. Es sind zugleich die allgemeinen und wahrhaft entscheidenden Bestimmungen der Maniera von der Geschichte her.

„Ich sage also, daß Gott . . ., nachdem er in seiner Güte den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hatte . . ., ihm auch die Fähigkeit verleihen wollte, in sich selbst eine innere intellektuelle Vorstellung zu bilden, auf daß er mit ihrer Hilfe alle Geschöpfe erkennen und in sich selbst eine neue Welt zu formen vermöge, und auf daß er kraft dieser inneren Vorstellung, es gleichsam Gott nachtuend und mit der Natur wetteifernd, unendliche künstlerische, aber der Natur ähnliche Dinge hervorbringe und vermittels der Malerei und Bildhauerkunst auf Erden neue Paradiese uns vor Augen stellen könne. Aber bei der Hervorbringung dieser inneren Vorstellung verhält sich der Mensch immer anders als Gott, denn wo Gott eine einzige Vorstellung besitzt, die der Substanz nach ganz vollkommen ist und alle Dinge in sich begreift . . ., da bildet sich der Mensch verschiedene, entsprechend der Verschiedenheit der von ihm vorgestellten Gegenstände . . ., und überdies hat sie einen niedrigeren Ursprung, nämlich in den Sinnen“ [1]. Es geht hier in diesen Worten Zuccaris (1542—1609) um die Stellung des Kunstwerks in der Welt. Das Kunstwerk hat seinen Ursprung in der geistigen Vorstellung des Künstlers. Diese Vorstellung ist durch die Erfahrung bedingt; denn sie ist sinnenhaft gebunden. Die Welt als Natur lenkt und bewegt die künstlerische Vorstellung. Aber sie treibt den Künstler auch in den Widerstreit mit ihr, mit der Natur. Denn es steht in seinem Ziel, im Wetteifer mit der Natur und gegen sie das Kunstwerk zu vollenden. Gott hat die Natur geschaffen, und er, der Künstler, in der Tat ein „picciolo ritratto“, schafft dem Gotte ähnlich sein Werk. Er überwindet die Natur, indem er es vollendet, und wer glaubt, damit einen das Natürliche übersteigenden Wert geschaffen zu haben, der mag das mit sich oder — vor der „Inquisition“ abmachen. Was als Kunstwerk entsteht, ist tatsächlich ein „opus supranaturale“. Aber wir müssen dies dinghaft und wörtlich nehmen. Supranaturale, das heißt: oberhalb der Natur, und die Frage nach dem höheren oder geringeren Wert zwischen Natur und Kunst kann dabei immer offen bleiben [2]. Tatsächlich also überwindet der Künstler im Kunstwerk die Natur, wenn er auch aus ihr schöpft. Er schafft in den Kunstwerken eine eigene Welt, die über

---

[1] Federigo Zuccari, Idea I 7, 50. Vgl. die oben zitierte Übersetzung bei E. Panofsky. „Idea“ (Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig/Berlin 1924, 48f. und den Text 108, Anm. 205).

[2] Diese Meinung scheint bereits Pietro Aron (etwa 1490—1545) am Ende seines Lebens in dem Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne von 1545 vorgetragen zu haben. Vgl. II, 15: „molti eccellenti compositori, i quali . . . colla loro arte & ingegno hanno saputo condurla alla forma harmonica de maniera che il senso dell'udire resta contento di tale soaue commistione, per che procedono con tali ordini & modi sottilissimi di modulationi, che essi sono piu tosto sopranaturali, che naturali, la onde si puo credere che i buoni compositori nascono, & non si fanno per studio ne per molto praticare, ma si bene per celeste influsso, & inclinatione“. (Zitiert auch von H. Zenck, a. a. O., 561, Anm. 1.) Es hat den Anschein, daß Aron nicht an eine vollendete Transzendenz, d. h. an ein „Jenseits“ in dem „sopranaturali“ denkt, sondern nur an eine Form, die sich über die Natur erhebt, oberhalb der Natur steht. Das Schöpferische, das eben nicht lediglich per studio, per molto praticar erworben werden kann, zeigt ein „Gott-ähnlich-tun“, daher der Schaffensprozeß dem „celeste influsso“ unterliegt und der Künstler die Neigung zum „Gott-ähnlich-tun“ hat.

der Natur steht. Doch reicht sie nicht an die Welt des Gottes, trotz der Neigung des Künstlers zu göttlicher Schöpferkraft. Die Welt der Kunst ist eine Zwischenwelt, die ihren Platz zwischen der Gottheit und der Natur hat. Natur, Kunst, Gott (Metaphysik): das ist die Folge der sensibilia, intellegibilia, intellectibilia[1]. Und damit hat das Kunstwerk seine Stellung in der Welt. Der Künstler steht mit der Göttlichkeit seines Schaffens in ständigem Ringen mit der Natur, mit dem Naturgegebenen. Darum ist sein Verhältnis zur Natur immer in jedem einzelnen Werk von Grund auf neu problematisch. Denn er kann das Naturgegebene gegenständlich einfach „abbilden", dann ringt er es der Natur ab und überwindet sie gleichsam durch ihre „Verdoppelung" im Kunstwerk. Oder er gestaltet das Naturgegebene um, dann überwindet er die Natur zweifach: durch das Werk selbst, das an sich schon supra-naturale ist, und durch dessen besondere Form. Hier ist das ganze Problem der Nachahmung, der „Imitazione" in der Maniera der Komposition verwurzelt. Darauf wird später zurückzukommen sein.

Auch für Zarlino ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst entscheidend und unerläßlich gewesen, wo es um die Stellung des Kunstwerks ging. Mit der Deutung dieses Verhältnisses, das ihn erregte, weil er zu werten hatte, mußte er auch den Sinn der Imitazione entdecken. Er geht von der Musik aus, aber er muß zugleich zum Gesetz des Künstlerischen überhaupt vordringen. Die endlichen Bestimmungen sind diese: Natura und Arte, Naturale und Arteficiale fallen nicht unter das gleiche Gesetz; er erkennt, „daß die Natur insofern der Kunst überlegen ist, als diese die Nachahmerin jener ist, und nicht umgekehrt". „Ma le forme delle cose Arteficiali sono puri accidenti, & quelle delle naturali sono Generi della Sostantia, & la operatione dell'Arte è fondata sopra l'operatione della Natura, & questa (come ne insegna S. Thomaso) è fondata sopra la Creatione; però l'Arte non può dare à quella similitudine, che rappresenti alcuna forma sostantiale, se non con la uirtù delle Natura. Il che si conosce da questo, quanto essa Natura sia superiore all'Arte, & come questa per niun modo possa à quella agguagliarsi". „Die Kunst ahmt immer die Natur nach, und nicht umgekehrt die Natur die Kunst". „Das Künstliche entsteht aus dem Willen (uolontà) des Künstlers, aber das Natürliche ist von der Natur gemacht". Und es ist wahr: „jener Künstler, der in der Nachahmung einer Sache der Natur näher kommt, wird für besser und größer gehalten als irgendein anderer". Aber niemals wird ein Künstler es fertig bringen, daß die Natur die Kunst nicht überragt, niemals wird es geschehen können, daß ein Künstler sich der Natur im Werk gleichzustellen vermag. Das ist eine „Soppositione uera"[2]. Die Überlegenheit der Natur über die Kunst hat Zarlino fast wie in einer religiösen Erregung ständig

[1] Dieser „thomistische Aristotelismus" ist überaus charakteristisch für die Kunsttheorie der Maniera-Komposition. (Zarlino übrigens zeigt diesen Aristotelismus allerorts und nicht nur in nebensächlichen Fragen; in dieser Form kennt ihn die Musiktheorie der „Renaissance" nicht.) — Es ist von höchstem Interesse, daß hier das Kunstwerk in das philosophische System einbezogen wird. Die Antike hat die Musik als wissenschaftliche Disziplin den Intellegibilia zugerechnet; hier geschieht es mit der Welt der Kunstwerke. Vgl. L. Schrade, Die Stellung der Musik in der Philosophie des Boethius usw. (Archiv f. Geschichte d. Philosophie, Bd. XLI, Berlin 1932, 368ff.)

[2] Vgl. Sopplimenti musicali I, 20f.

wiederholt und immer neu zu beweisen versucht. Diese Überlegenheit gilt ihm als unbestreitbare Tatsache. Aber die Wertschätzung der Natur vollzieht er nicht aus einer unmittelbaren Nähe zu ihr. Der „Wert" der Natur ergibt sich ihm nicht aus der Anerkennung um ihrer selbst willen. Zarlino hat kein eigenes, inneres Verhältnis zur Natur, in dem ihn so etwas wie ein „Naturgefühl" beherrscht. Die Natur ist gut und vollkommen aus einem einzigen Grunde: weil sie Schöpfung der Gottheit ist. Die Kunst hingegen ist immer die Leistung des Menschen und darum notwendig der Natur im Wert unterlegen. Darin ist Zarlino der Theologe der Gegenreformation[1]. Und daher kann er sagen, daß die Kunst bei der Nachahmung der Natur jedes Ding unvollkommen macht[2]. In jeder künstlerischen Form, sei es der Musik, sei es jeder anderen Kunst oder „in ogni altra cosa crèata", findet sich stets Unvollkommenheit. „Et questo, credo c'habbia uoluto Iddio Ottimo Massimo, accioche uedendo noi cotal cosa nelle cose mondane inferiori, uoltiamo l'intelletto nostro alla contemplatione delle superiori"[3]. Die Welt der Kunstwerke ist auch für Zarlino eine „Zwischenwelt", freilich nicht so klar, wie später bei Zuccari. Das „Zwischenweltliche" ist vor allem in dem Streben von den cose inferiori zu den cose superiori sichtbar. Der Künstler, der das Werk schafft, ist immer nur der „imitatore della Natura"[4], und er muß wissen, daß sein Werk niemals an die Vollkommenheit der Schöpfung heranreicht, wenn er durch die Nachahmung die Natur auch überwindet.

Die Stellung des Kunstwerks in der Welt der Wirklichkeit hat Zarlino in dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst gefunden. Die Überlegenheit der Natur war eine Wertsetzung in der Form einer theologischen Begründung. Sie hätte bei dem Bewußtsein der „Kreatur" leicht zu einem vollständigen Bruch mit der Natur in der Kunst führen können. Diesen Bruch verhinderte Zarlino durch das höchste Gesetz, das die Maniera der künstlerischen Gestaltung kennt: die Imitazione. Die Bedeutung, die die Nachahmung in der Kunst und mit besonderem Sinn in der Musik des 16. Jahrhunderts besaß, würde ganz unverständlich bleiben, wenn nicht die Maniera der Komposition durch das Verhältnis zwischen Natur und Kunst bestimmt würde. Die Nachahmung der Natur durch das Mittel der Kunst (col mezo dell'Arte) ist eine Notwendigkeit, ein unausweichlicher Zwang. Erst durch die Imitazione gelangt das Kunstwerk zu der eigenen Wirklichkeit. Es gibt keine andere Gestaltungskraft als diese Nachahmung. Der Künstler vermag nur das eine: die Natur, die vollkommen ist, nachzuahmen, und er wird in der Imitazione nichts anderes schaffen als etwas „Ähnliches" (nicht „Gleiches"). Alle Musiker und Künstler des 16. Jahrhunderts waren von dieser Maniera der Nachahmung, von dem „Spiegel" der Wirklichkeit in der Kunst wie geblendet, und in der höchsten Erregung hat man sich diesem Gestaltungsgesetz der Imitazione gebeugt, weil sie den Weg in die Kunst zeigte. Zarlino hat mit allem Nachdruck die Maniera der Imitazione grund-

[1] Es gibt kaum einen bündigeren Beweis dafür, daß Zarlino nicht „renaissancisch" denkt, als diese seine Deutung der Beziehung zwischen Natur und Kunst.

[2] Zarlino, Istituzione (Gesamtausgabe 1589) II, 155: „... la Natura, nel far le cose ... è molto superiore all'Arte; & questa nell'imitare fà ogni cosa imperfetta; ma quella (rimossi gli impedimenti) ogni cosa riduce à perfettione".

[3] Ebenda II, 155.

[4] Sopplimenti I, 18.

legend behandelt. Es mußte ja eine immer offene Frage sein, wo denn der Künstler die Anregung und das Maß des Schaffens zu suchen habe. Das war jetzt nicht etwa nur eine Frage nach dem Gegenstande der Darstellung, nach der „Vorlage“ gleichsam, sondern immer zuerst eine Frage nach der „Art und Weise“ des Gestaltens, nach der Maniera. Diese Imitazione ruht tatsächlich auf dem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit. Wenn die Kunst der Natur so verbunden war, wie es Zarlino sah, wie sollte dann der Künstler sich überhaupt in allem, was er tat und schuf, zur Natur verhalten? Zarlino löste dieses Problem in einer geschlossenen Theorie der Imitazione, die als Grundlage der Maniera der Komposition zu gelten hat[1]. — Alle „Istrumenti Arteficiali“ sind überhaupt nur zur Nachahmung derer geschaffen, die die Natur gebraucht. Überall, wo die Künstler irgendetwas (Mangelhaftes) „korrigieren“ oder verbessern wollen, da suchen sie es mit keinem andern Mittel zu berichtigen als mit dem „essemplare & modello fatto da essa Natura“. Es wäre wahrhaftig ein vollendeter Wahnsinn, zu glauben, daß es möglich wäre, die Kunst könnte dahin gelangen, wo die Natur steht, und daß sie etwa die Natur zu verbessern in der Lage sei. Und wenn auch oftmals der Künstler in vielen Dingen die Mängel der Natur ergänzt hat (Aristoteles-Zitat), so räumte er jene Unvollkommenheit, jenen Mangel, von dem er meint, er sei in der „cosa Naturale“, nicht einfach durch die Kunst aus dem Wege, sondern durch die Natur. „Onde corregge semplicemente cotali diffetti“, unterstützt von seiner „Maestra, dalla quale l'Arte dipende“. Ein Tor aber sollte wohl auch der sein, der da glaubte, daß er einen mißgestalteten menschlichen Körper nach dem Modell (das er in einem Gemälde eines natürlichen Körpers sieht) wieder vervollkommnen und zu der wahren „Simetria & commisuratione“ zurückführen könnte, „come si fà perfetta & si corregge questa [pittura] col mezo di quello [Corpo humano], ritraendolo dal uiuo[2] la mano di buon Pittore & eccellente Maestro“. Hingegen ein Weiser ist, der das Gegenteil glaubt. Gleichermaßen würde man auch den für töricht und sinnlos halten, der die Absicht hätte, vermittels der von den Artefici gemachten Instrumente das Instrument der Voce, „fabricato dalla stupenda Natura“ zu verbessern. „Et per concluder, dico, che i pazzia espressa, il creder che si possa corregger la Natura; come ch'ella fusse inferiori all'Arte; . . . Et si come non può esser, che la Natura operatrice imiti l'Arte nell'operare; cosi non si può dall'Arte concludere alcune cose nella Natura, che non sia fuor di proposito“. Die Natur also ist die wahre Lehrmeisterin des Künstlers, weil sie — von Gott geschaffen — immer und überall vollendet ist. Sie gibt dem Künstler mit der Fülle ihrer Gegenständlichkeit den Antrieb zum Schaffen, und sie setzt die Grenze, die nicht überschritten werden darf. Eine „Anregung“, die von der Natur ihren Ausgang nimmt, wäre unmöglich, wenn nicht mit ihr der Zwang zur Nachahmung verbunden wäre. Der Künstler hat keine Wahl, da nicht er diesen Zwang sich selbst gesetzt hat. Er wird in ihn hineingetrieben, so daß er immer nachahmt, wo er je schafft. Der Zwang zur Imitazione, der ihm „von außen“ kommt, ist ein göttlicher. Denn indem er die Natur nachahmt, nähert er sich im Handeln dem Gott: er wird, schaffend, Gott ähnlich, der

[1] Vgl. hierzu vornehmlich das 6. Kapitel des 1. Buches der Sopplimenti, 23f., das im Folgenden behandelt wird.

[2] Beachtlich ist hier der Ausdruck „ritrarre“.

sich in der Kreatur (Natur), seinem Werk, offenbart. Wenn in der Maniera der Komposition des 16. Jahrhunderts ein so durchdringendes und greifbares Pathos herrscht, so ist es nicht das eigene Pathos des Künstlers, seiner Innenwelt und Erfahrung, sondern das Pathos der Imitazione, der Gestaltung. Die Nachahmung ist das Handeln, das künstlerische Gestalten schlechthin, wie Zarlino nach Aristoteles glaubt („la Imitatione ò Attione"). Das Problem der Gestaltung ist die Annäherung und endliche Überwindung der Natur in der Kunst vermittels der Imitazione. Das in der Nachahmung geschaffene Werk ist ein „Abbild" der Natur, des natürlichen Modells, etwas der Natur „Ähnliches". Und hier hat der Realismus in der Maniera der Komposition seinen geistigen Ort. Denn die Nachahmung kann sich als ein unmittelbares und realistisch getreues Abbilden („ritrarre", „Porträtieren") äußern, mit dem Ziel, das gegebene Modell in seiner ganzen Wirklichkeit künstlerisch zu „spiegeln". Die Nachahmung kann aber auch so durchgeführt werden, daß mit ihr die Entfernung von dem „Essemplare" der Natur gewonnen wird. Dann ist sie im vollendeten Kunstwerk verdeckt und gibt sich so, als hätte der Künstler gegen das realistischen Abbilden, gegen die Natur sein Werk geschaffen. Zarlino hat weder für den rücksichtslosen Realismus noch für die ebenso rücksichtslose Entfernung von der Natur das Wort geredet. Er begnügt sich bei der Feststellung der Notwendigkeit der Imitazione und bei seiner Forderung, daß in jedem Falle die Kunst die Natur nachzuahmen habe. Eine Entscheidung für die eine oder die andere Form der Imitazione hätte ihm zwangsläufig die Frage aufgedrängt, wo der höhere Wert liegt. Und diese Frage hätte er, dem die Überlegenheit der Natur über die Kunst ein für allemal feststand, vor seinem theologischen Gewissen kaum verantworten können. Allerorts steht seine Theorie und Musikanschauung unter dem Einfluß der Gegenreformation.

Die Kunsttheorie ist dieser Frage sonst freilich nicht aus dem Wege gegangen und hat sie gründlich durchgesprochen. Vincenzo Danti forderte, daß man in der künstlerischen Gestaltung immer versuchen müsse, „die Dinge so zu machen, wie sie sein müssen, und nicht in jener Weise wie sie sind". Und er fährt fort: „So wird der Künstler in der wahren und guten Form des ‚Disegno' sein, der auf diesen beiden Wegen in unserer Kunst gehen wird, nämlich bei den Dingen, die in sich Unvollkommenheit haben und die vollkommen sein müssen, mit dem ‚Imitare', und bei den vollkommenen Dingen mit dem ‚Ritrarre' wirkt"[1]. Das ist die Begründung dessen, was Lomazzo ein „leuare quanto si può con l'arte gli errori della natura" nennt. Zarlino hat sehr viel und sehr ernsthaft von der „similitudine" im Kunstwerk mit der Natur gesprochen und er sah auch, daß die Kunst sich die „errori della natura" vornehmen könne, aber er wagte es nicht, der Imitazione die Möglichkeit von Korrekturen zu bieten. Die Musik hat sowohl den realistischen „Ritratto", als die idealisierende „Imitazione" gekannt, um mit den Unterscheidungen Dantis zu reden. Die Maniera der Komposition hat bei der Nachahmung beide Formen zum Ausdruck gebracht: das Abbild der Natur und die Umgestaltung des natürlichen Modells. Dabei konnte die „Entfernung" von der Natur sehr weit

[1] Danti, Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni 1567, 93f. (Zitiert bei Panofsky, a. a. O. 103; Anm. 187 — Originaltext.)

[2] Borghini, vgl. Panofsky, a. a. O. 42 u. 101, Anm. 179.

gehen. „Denn oft machen wir Figuren, die sich biegen, heben oder wenden, wobei sie die Arme bald ausstrecken, bald zusammenziehen, so daß wir, um den Figuren Anmut zu verleihen, die Maße hier verlängern und dort verkürzen müssen; das kann man nicht lehren, sondern dazu ist es notwendig, daß der Künstler es ‚con giudicio del naturale' lernt". Lomazzo hat eine solche Bildung objektiver als „figura serpentinata" benannt. Sie ist, wie die Analysen zeigen werden, eine charakteristische Eigenheit in der Maniera der musikalischen Komposition. Und woher soll denn der „giudicio del naturale" die Orientierung nehmen als eben von der Natur oder dem naturgegebenen Modell, das nachgeahmt werden soll? Wäre die Kunst nicht in dieser Weise an die Natur gebunden und bestände nicht der Zwang zur Imitazione, so würde ja der „giudicio del naturale" völlig ins Leere zielen[1]. Die „figura serpentinata" erscheint im Kunstwerk als „unnatürlich", als Verzerrung, vielleicht gar als eine Vergewaltigung der Natur. Dennoch kommt sie im Grunde von der Natur, von der sie sich gleichsam gelöst hat, und ist die Folge der unvergleichlichen Gestaltungskraft der „Imitazione della natura". Und wenn man dazu bedenkt, daß Michelangelo, wie sein Vertrauter und Biograph Condivi erzählt, die Absicht gehabt hätte, einen Traktat über die Bewegungen des Menschen zu schreiben, wobei er die Proportionslehre Dürers, die in Italien viel gelesen wurde, einer gründlichen Kritik unterziehen wollte, denn Dürer hätte nur die Maße ruhender Körper behandelt, ein verfehltes Unternehmen, da es sich ja in Wirklichkeit nicht um Ruhendes, sondern um Ausdruck und Bewegung des menschlichen Körpers handele, um „atti e gesti", um Bewegungen und Gebärden[2], wenn man also diese „atti e gesti" bedenkt, so werden auch sie manch eine figura serpentinata bewirkt haben. Denn diese atti e gesti sind ja in ihrer Gesamtheit durchaus ein „soggetto naturale", der zur Nachahmung auffordert.

Die „Imitazione della natura" ist das Gesetz, das die Maniera des Kunstwerks gestaltet. In ihr entsteht jedes Kunstwerk. Die Musik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist nur von ihr beherrscht. Sie erklärt jenen eigentümlichen „Konstruktivismus", der so oft die figura serpentinata durchscheinen läßt und genau so „Nachahmung der Natur" ist wie der als nachgeahmte Form meist leichter zugängliche „Realismus". Die idealistische und realistische Gestaltung kommen aus den gleichen Bedingungen: aus dieser Imitazione della natura, die allgültig ist.

Es bleibt jetzt die Frage, worin denn die Nachahmung der Natur in der Musik, in dem musikalischen Kunstwerk besteht, vor allem aber, wie das Verhältnis zur Natur sich musikalisch in der Weise der Nachahmung äußern kann. Denn so etwas wie sichtbare Modelle, genommen aus der wirklichen Welt, in der wir leben, scheint in der Musik doch nicht vorhanden zu sein. Tatsächlich fehlen sichtbare Modelle nicht. Und hier wird die Bedeutung des musikalischen Soggetto für die Maniera der Komposition offenbar. Was ist der Soggetto in der Musik des 16. Jahrhunderts? Die Frage läßt sich mit einer einzigen Bestimmung nicht beantworten. Der Sinn des Soggetto ist vielfältig. Diese Vieldeutigkeit des Soggetto ist die Ursache

[1] Übrigens spielt dieser „giudicio del naturale" bei Zarlino eine sehr erhebliche (leider falsch gedeutete) Rolle.

[2] Condivi in seiner Vita Michelangelos; vgl. J. v. Schlosser, Materialien etc., 6. Heft, Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl., 192. Bd., 2. Abh., Wien 1919, 15.

der mannigfaltigen Ausdrucksweisen der Imitazione. Man könnte freilich eine für die Musik ganz allgemein gültige Bestimmung prägen, und sie würde dann eben nur in der Form des „commune soggetto della Musica" Geltung haben. Zarlino hat dies getan und festgestellt, daß die Arithmethik zum allgemeinen Soggetto die Zahl (Numero) habe, während die Musik noch den Klang (Sonorità) der Zahl hinzufüge, daß also der „Numero sonoro" als Soggetto der Musik in der allgemeinsten Weise gegeben ist[1]. Der Numero sonoro ist definitorisch die engste, in der Auswirkung und Bedeutung die weiteste Form des Soggetto della Musica. Im Numero sonoro werden die Töne, die Klänge zur Materie der Musik. „La Materia, che sono i Suoni mandati fuori dalle chorde; & si chiamano Cagione materiale"[2]. Die Gesamtheit der tönenden Musik wird von diesem Numero sonoro getragen. Daher kann denn Zarlino in diesem Sinn auch den Soggetto der Materie gleichsetzen. Solange aber nur diese allgemeine Festlegung des Soggetto besteht, bleibt keine Möglichkeit für den Einsatz der kompositorischen Imitazione della natura. Wohl ist die Welt der Töne die naturhaft sinnliche Materie, die „Natur der Musik" überhaupt, da ja die Materie nie anders als in der Form erkennbar ist. Aber für jene Imitazione bietet sie keinen Raum. Sie würde nur dialektisch und paradox begründet werden können. Der Soggetto muß vielmehr andere Bedeutungen neben der allgemeinen, der Musik zugewiesenen Form haben. Der Numero sonoro reicht nicht aus, die Imitazione zu erklären. Daher gerieten die Theoretiker des 16. Jahrhunderts in Besinnungen auf den Soggetto, denen man insgesamt ein gemeinsames Ziel ansieht. Das Ziel ist dieses: objektive Werte aufzustellen, deren Bedeutung so bestimmt ist, daß sie vom Gesetze der Imitazione della natura ergriffen werden können. Fast möchte man sagen, daß es in diesem großartigen Vorgang um den Aufbau einer eigenen Welt naturhafter Werte geht, die die Musik jetzt zur Verfügung haben muß, wenn die Maniera einer Komposition den Sinn der Nachahmung erfüllen soll.

Die Musiker des Cinquecento haben so viel von der Imitazione della natura gesprochen, sie haben es als überall verstandenes Schlagwort gebraucht und geradezu zum Maßstab des Urteils über eine Komposition erhoben. Da drängt sich sofort die Frage auf, worin denn diese „Natur" besteht, wie sie eigentlich aussieht, die da musikalisch-künstlerisch nachgeahmt werden soll. Der Mensch, der porträtiert, die Landschaft, die im Gemälde abgebildet wird, da ist der Sinn der Zugehörigkeit des Soggetto zur „Natur" eindeutig und handgreiflich[3]). Und da kann es auch nicht zweifelhaft sein, was die Imitazione della natura bedeutet und wie das 16. Jahrhundert ihre Auswirkung im Kunstwerk verstanden hat. Hingegen verfügte die Musik über solche Vorbilder in der Natur nicht. Dennoch ist dadurch die Erörterung der Imitazione della Natura nicht fraglich geworden. Ihrer Macht mußte gleichsam ein Gegenstand geboten werden, an dem sie sich auswirken konnte. In der Tat ist die Voraussetzung der Imitazione ein „Vergegenständlichen", und der Name, in dem alle Gegenstände aufgefangen werden, immer der Soggetto. Man hat eine Fülle objektiver Werte erfassen wollen und gab diesen Werten, wo sie sich in der Musik fanden,

[1] Istitutioni, (Gesamtausgabe 1589), I, 39. Ähnlich Dimostrationi I, 10.

[2] Zarlino, Ist. I, 66.

[3] Indessen verfügen auch die bildenden Künste nur zu einem Teil über derart naturgegebene Soggetti, worauf hier nicht eingegangen werden kann.

den Sinn naturgegebener Gegenstände, obschon sie nirgends ein wirkliches „Produkt" der Natur und niemals in der Natur vorgebildet waren. Ja man ging sogar so weit, solche Werte zu vergegenständlichen, denen nicht einmal der naturhafte Soggetto, die Materie der Töne zugrunde lag, wie noch zu zeigen sein wird.

Der Soggetto der Komposition konnte daher nicht in einer einzigen Form bestimmt werden, wie es bei dem Soggetto della Musica, dem Numero sonoro, der Fall war. Wenn er je in einer Definition erfaßt werden sollte, dann mußte sie alle Möglichkeiten, alle wirklichen Formen des Soggetto enthalten. „In ogni buon Contrapunto, ouero in ogn' altra buona Compositione si ricercano molte cose, delle quali se una ne mancasse, si potrebbe dire, che fosse imperfetta". „Die erste [cosa] ist der Soggetto, ohne den man nichts ausführen könnte. Denn wie der Handelnde (l'Agente = Cagione efficiente = hier Musico) bei jeder seiner Handlungen stets das Endziel (fine) in Rechnung stellt und sein Werk auf irgendeine Materie gründet, die der Soggetto heißt, so macht der Musiker bei seinen künstlerischen Handlungen, indem er das Endziel bedenkt, das ihn zum Schaffen bewegt, die Materie oder den Soggetto ausfindig, auf den er seine Komposition gründet; und so führt er sein Werk der Vollendung zu, dem vorgefaßten Ziel gemäß"[1]. Zarlino hat auf diese Weise eine Art Definition des Soggetto in der Komposition gegeben. Es gehört zu dem Wesen des Soggetto, daß er niemals fehlen darf. Noch ist auch hier nur von einem Soggetto die Rede, von seiner Bedeutung als stetige Grundlage der Komposition. Wo liegt nun in dieser Definition die Möglichkeit, den Soggetto in seine wirklichen Erscheinungsformen auszubreiten, seine verschiedenen „Modi" zu finden? In der terminologischen Gleichsetzung des Soggetto mit der Materie. Der Soggetto ist nicht nur die Grundlage, auf der die Komposition sich aufbaut, nicht nur der Stoff, der sich dem Komponisten bietet, er wird vielmehr dadurch, daß er als Materie bestimmt ist, in den Umkreis der naturhaften Werte gestellt. Das ist der Sinn dieser Gleichsetzung. Der Soggetto ist kraft seiner materialen Beschaffenheit ein greifbarer Gegenstand geworden, allen Dingen gleich, denen eine Materie innewohnt. Er hat zwar kein Vorbild in der natürlichen Welt und ist selbst bereits „geschaffen", ein „Arteficiale", aber dennoch gilt er genau so wie jedes andere naturgegebene Vorbild als Objekt, weil er als Materie völlig gegenständlich aufgenommen wird. Die Bestimmung als Materie gibt dem Komponisten das Recht, den Soggetto naturhaft, versachlicht aufzufassen und demgemäß zu behandeln. Sie berechtigt ihn, in der Gestaltung von einer Imitazione della natura zu sprechen. Wenn er den Soggetto der Komposition nachahmt[2], dann enthüllt er gleichsam seine Natur oder besser: die verità del Soggetto.

In der Gleichsetzung des Soggetto mit der Materia sind aber auch, wie wir schon sagten, alle Arten enthalten, in denen er auftreten kann. Zarlino hat diese

[1] Zarlino, Ist. III, 210: „La Prima è il Soggetto, senza il quale si farebbe nulla; imperoche si come l'Agente in ogni sua operatione hà sempre riguardo al fine, a fonda l'opera sua sopra qualche Materia, la quale chiama il Soggetto; cosi il Musico nelle sue operationi, hauendo riguardo al fine, che lo muove all'operare, ritroua la Materia, ouero il Soggetto, sopra 'l quale uiene à fondar la sua Compositione; & cosi uiene à condurre à perfettione l'opera sua, secondo'l fine proposto".

[2] Unter Imitazion ist hier natürlich nicht der speziell-technische Fugenaufbau gemeint, der nur eine besondere Erscheinungsform der Imitazione — unter anderen — ist, die sich technisch als Fuge geltend macht.

Modi des Soggetto aufgereiht. „Soggetto einer musikalischen Komposition nennt man den Teil, über dem der Komponist die Erfindung gewinnt, die anderen Teile der Cantilena zu gestalten, wie viele es auch sein mögen; und ein solcher Soggetto kann in mannigfaltigen Weisen (molti modi) bestehen: er kann zunächst eigene Erfindung sein, das heißt, daß ihn der Komponist aus sich ausfindig gemacht haben wird“ [1]. Zarlino nennt diesen Modus des Soggetto, den der Compositore selbst prägt, zuerst. Und er bekundet damit die Bereicherung der „Gegenstände“, zu der der Musiker aus sich heraus kommen kann. Wohl hat er diesen Modus selbst ausfindig gemacht, in dem Augenblick aber, wo er die Cantilena geschaffen hat, wird sie von ihm abgelöst, und er faßt sie dann so als „natur“-gegebenen Gegenstand auf, als gehörte sie nicht mehr ihm, trotz der „inventione propria“. Er unterscheidet sich dann nicht mehr von einem anderen Komponisten, der diesen seinen Soggetto übernimmt, was ja bekanntlich in ausgiebigem Maß geschehen ist. Darin eben liegt die eigentliche Bereicherung der „Gegenstände“. Ein Hin und Her der Soggetti, die die einzelnen Komponisten ausfindig gemacht haben, hebt ja Zarlino auch eigens hervor. Und das ist der zweite Modus des Soggetto der Komposition. Er liegt vor, wenn der Komponist den Soggetto „aus anderen Kompositionen nimmt, indem er ihn dann seiner Cantilena anpaßt und ihn ausschmückt mit verschiedenen Teilen und Modulationen (adornandolo con uarie parti, & uarie modulationi), wie es ihm am besten ansteht, gemäß der Größe seines Geistes (secondo la grandezza del suo ingegno). Und einen solchen Soggetto kann man in mehreren Arten auffinden; er kann nämlich ein Tenor oder ein anderer Teil einer beliebigen Cantilena des Canto fermo oder Canto figurato sein; oder er kann aus zwei oder mehr Teilen bestehen, von denen der eine dem anderen entweder im Typus der Consequenza [2] oder auf irgend eine andere Weise folgt; denn es trifft sich, daß die Weisen solcher Soggetti unbegrenzt sind. Wenn der Komponist also den Soggetto gefunden hat, dann wird er die übrigen Teile in der Form gestalten, die wir später noch sehen werden; eine solche Maniera des Komponierens (Maniera di comporre) nennt man, nach unseren Praktikern, Far contrapunto“ [3]. Alle Freiheit läßt Zarlino der Gestaltung und nirgends begrenzt er die Möglichkeiten, er zählt sie auf, die er sieht [4], immer ist es aber der Soggetto, der den Aufbau der Komposition bestimmt, die Harmonien den Worten anpassend (accommodando l'Harmonie alle Parole, secondo che ricerca la materia contenuta in esse).

Zarlino hat hier die Formen eines bestimmten Soggetto der Komposition umfassend dargelegt. Ob er nun aus dem liturgischen Gesang oder einem anderen Bezirk entnommen, ob er von dem Komponisten selbst geprägt ist, oder ob der Soggetto aus einer Parte oder mehreren besteht, ob die Parte vollständig herangezogen oder in Particelle (Soggetto-Teile) zerschlagen wird, es ist immer das gleiche Problem: die Erörterung des Soggetto della cantilena. In seinen Erscheinungsformen hat er keine Beschränkung, seine modi sind „infiniti“. Der Komponist unterwirft diesen

[1] Ist. III, 211: „cioè, che'l Compositore hauerà ritrouato da sè“; ausfindig machen (= ritrovare) scheint uns treffender als das modern belastete „Erfinden“.

[2] Die Definition der bekannten Consequenza vgl. bei Zarlino Ist. III, 270.

[3] Ist. IV, 211.

[4] Es ist hier nicht nötig, die einzelnen Gestaltungen, die Zarlino angibt, anzuführen, zumal die noch folgende Stelle bei Zenck, a. a. O. 571, zitiert ist.

Soggetto della cantilena, der ihm als sachhafter Gegenstand gilt, der Nachahmung. Wie er die Imitazione auflöst, ist nicht nur eine Frage der Technik. Zarlino hat, gleich allen anderen Theoretikern, die die Gesetze des Komponierens erklärten, die verschiedenen Techniken insgesamt in aller Breite erörtert. Die Technik ist das Mittel, die Materie des Soggetto della cantilena auszubreiten. Dabei brauchte der Komponist nicht nur die musikalische Technik zu wählen, die wir als „imitatio" zu bezeichnen gewohnt sind. Er folgt auch dann noch dem Gesetz der Imitazione, wenn er nicht zu dieser eben erwähnten, speziellen Technik des imitativen Satzes greift. Das Verhältnis zum Soggetto della cantilena ist, wie wir sahen, ein Verhältnis zu einem naturgegebenen Gegenstand. Die künstlerische Behandlung ist die vielförmige imitazione della natura di cantilena.

In den Worten Zarlinos, die wir eben anführten, war die Rede von einem Anpassen der Harmonien an den Text. Die Beziehung zwischen Wort und Ton hat ihn und die Musiker des 16. Jahrhunderts aufs tiefste erregt. Sie haben es nicht anders bewältigen können als durch die Umprägung der sprachlichen Vorlage in einen Soggetto. Wie stark die Neigung zum Versachlichen im Cinquecento ist, zeigt wohl am meisten eben dieses Verhältnis zwischen Wort und Ton. In der cinquecentistischen Maniera der Komposition war die größte und allgültige Gestaltkraft die „Imitazione della natura". Um dieser Nachahmung willen hat man allem aufgespürt, was sich irgend vergegenständlichen ließ, was geeignet war, in die Reihe objektiver Werte aufgenommen zu werden. Alles, was zum objektiven Wert versachlicht wurde, findet den Platz in der Reihe der Soggetti. Und jeder Soggetto zieht immer die Imitazione nach sich. Neben den Soggetto della cantilena tritt also der Soggetto delle parole. Die zielsichere und durchgreifende Versachlichung der Sprache, des Textes, um der Nachahmung willen vollzieht sich erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Es ist kein Zufall, daß im Cinquecento der Ausdruck „imitazione delle parole" gleichsam von Mund zu Mund getragen und von den Großen und den Kleinen mit gleichem Nachdruck gebraucht wurde. Es reicht nicht aus, die geschichtliche Bedeutung dieses Ausdrucks einfach als Wert der Sprache zu erklären, den man jetzt in der musikalischen Gestaltung weitgehend berücksichtigte[1], als Sinn des Textes, für den man jetzt ein hellhöriges Organ hatte. In der Maniera der Komposition ist nicht mehr die Sprache als solche einzig entscheidend, sondern ihre durchgängige Versachlichung. Daß darin die eigentliche geschichtliche Bedeutung des Soggetto delle parole liegt, zeigen die Theoretiker, die in der zweiten Jahrhunderthälfte ihre Werke geschrieben haben. Im Grunde heben sie die Sprachwerte gar nicht um ihrer selbst willen hervor, so als sollte ihnen allein im musikalischen Kunstwerk die Vorrangstellung eingeräumt werden. Gewiß, Zarlino etwa widmet der Sprache (dem Text) in der Musik ganze Kapitel in seinen Schriften. Aber es dürfte schwer halten, ihm nachzuweisen, daß er die Eigenwerte der Sprache habe entdecken und deren Herrschaft über oder in der Musik begründen wollen. Ein solcher Nachweis würde den Hebel völlig unhistorisch ansetzen. Wo von den Sprachwerten die Rede ist, da zeigt es sich, daß sie auf ihre Natur hin besehen werden. Die natürliche Beschaffen-

[1] Darin liegt auch die falsche Konstruktion einer „Renaissance"-Haltung, die dem Verhältnis zur Sprache zugeschrieben wird.

heit der Sprache soll als objektiver Wert gewonnen werden. Der Zweck dieses Unternehmens ist unverhüllt: die Zubereitung der Dinge für die Imitazione della natura. Im übrigen trifft der Ausdruck „Sprachwert" auch nicht recht die Situation. Wir halten uns besser an die Terminologie: parlare und parole, Sprechen und Worte. Auf der einen Seite steht die natürliche Klangbeschaffenheit des Sprechens oder der Worte, auf der andern der Sinn der Worte mit der „uirtù delle Parole". Beides wird in der „Oratione" zusammengefaßt und beides wirkt sich als „possanza dell' Oratione" aus [1].

Der Soggetto hat bei dem Verhältnis zwischen Wort und Ton im Cinquecento eine doppelte Bedeutung. Zuvorderst aber steht diese: alle Eigenheiten, die das Wort in sich birgt, zu objektiven Gegebenheiten zu versachlichen, sei es nach der Seite der natürlichen Klangbeschaffenheit oder nach der Seite des Wortsinnes. Diese Bedeutung ist die Grundlage, von der die wortgebundene Maniera der Komposition des 16. Jahrhunderts getragen wird. Von diesem Soggetto geht der Zwang zur Nachahmung aus. Er kehrt auch die eigentliche Virtù delle parole hervor. Neben dieser Bedeutung besteht eine andere. Der Soggetto ist in diesem Fall ganz allgemein der Text, der mit einer musikalischen Komposition verbunden wird. Er darf freilich, wie die meisten fordern, kein beliebiger sein. Dieser Soggetto muß, um mit den Worten Zarlinos zu sprechen, „ben disposto", wohl geordnet sein, und „geeignet, eine passione zu erhalten" [2]. Mit anderen Worten: er muß in formaler und inhaltlicher Bestimmtheit auftreten. Nicht ein beliebiger Text also soll musikalisch gestaltet werden, sondern nur ein solcher, der als Soggetto diesen Forderungen entspricht. Und er ist, wie wenigstens Zarlino glaubt, überhaupt in jeder Komposition notwendig. Denn „es ist wahr: wenn man den Soggetto disposto nicht fände (nämlich der Hörer, der diese Dinge gern hört und sich an ihnen erfreut), so würde man keinen effetto sehen; und nichts oder nur wenig würde der Musiker ausrichten" [3]. Diese zweite Bedeutung des Soggetto ist allerdings schon in der ersten verlagert und gegeben. Wenn wir sie trotzdem abgelöst haben, so geschah es um der Theoretiker willen, die vom Soggetto delle parole wie von dem Text der Komposition ganz allgemein reden. In jedem Fall aber ist der Soggetto delle parole die zweite Verstofflichung (neben dem soggetto delle cantilene), die für die kompositorische Maniera entscheidend war. Dieser Soggetto gelangt wieder in das Kunstwerk vermittels der Nachahmung. Die Imitazione delle parole ist aus der Maniera der cinquecentistischen Komposition nicht fortzudenken. Der Komponist enthüllt mit der Nachahmung die Natur der Worte. Das ist seine Aufgabe. Er bewältigt sie, indem er den Sinn eines einzelnen Wortes oder einer ganzen Wortfolge oder aber nur die natürliche Klangbeschaffenheit der Worte musikalisch ausdrückt, gleichsam in die Musik hebt. Er hat kein anderes Ziel, kein anderes Verhältnis zur Sprache, als dieses, das ihm die Imitazione aufzeigt. Entbehrlich war dieser Soggetto des Wortes nicht. Vincenzo Galilei hat den „concetto delle parole" (concetto in der gleichen Bedeutung wie soggetto, hier und an anderen Stellen) einmal sogar die „cosa del mondo" genannt [4].

[1] Bisweilen wird Oratione auch im Sinne von Parlare oder auch der Parole gebraucht.
[2] Zarlino, Ist. I, 87.
[3] Zarlino, ebenda 87.
[4] Galilei, Dialogo, 78; 79: „cosa importantissima & principale dell' arte musica": ebenda auch der Ausdruck „soggetto delle parole", sonst meist „concetto".

Wir können seinen Ausdruck übertragen. Die „Cosa del mondo" ist das Kunstgesetz der Nachahmung. Und heißt es wirklich den Wert der Sprache um ihrer selbst willen in die Musik nehmen, wenn sie wie eine Gegebenheit der „Natur" (auch in dichterischen Formen) zwangsläufig musikalisch nachgeahmt wird? Sie ist nur ein Soggetto, allerdings überaus würdig, nachgeahmt zu werden.

Um den Vorgang der Maniera-Gestaltung der Sprache in der Musik des 16. Jahrhunderts angemessen zu bezeichnen, müßten wir ihn auch hier wieder als „Imitazione della natura di parole" bestimmen. Darin tritt nun auch die Eigenart des „Realismus" der cinquecentistischen Kompositionen hervor. Die Musiker haben mit aller Leidenschaft um die „verità" des Soggetto delle parole gerungen und sie schrecken nicht davor zurück, die Imitazione mit der größten Konsequenz durchzuführen. Um die „Verità" des Wortes zu treffen, greifen sie zu ganz krassen Realismen. Sie wagen alles und scheuen nichts[1]. Sie sind oft nur deshalb so realistisch, weil sie keine andere Ausflucht vor der erregenden Verità del Soggetto haben. Es gilt ja auch, in diesem Soggetto den Affekt der Worte „naturgetreu" mit der Musik zu gestalten. Dieser Affekt ist ein künstlerisches Problem. Man will ihn gestalten, wo er sich als objektiver Wert vorfindet. Zarlino spricht von den „Costumi", von den „passioni" wie von Sachen. Erst dann konnte der Affekt geformt, das heißt nachgeahmt werden, wenn er nicht mehr eine bloße ungestaltete Äußerung war. Er mußte bereits greifbar objektiviert sein, er musste eine fest umrissene Bestimmtheit erhalten haben, ehe er in das musikalische Kunstwerk, in die Nachahmung aufgenommen werden konnte. Der Komponist ahmt nicht die Gestaltlosigkeit seines inneren Affekts nach, auch nicht die eines „allgemeinen" Menschen, sondern die schon objektivierten Gegebenheiten der Affekte. Das ist seine „Vorlage", sein essemplare oder modello. Wo anders konnte er sie finden als im Wort? Daher hatte Galilei von den Worten als dem Mittel (mezzo delle parole) sprechen können, die Affekte auszudrücken, die er im übrigen als „concetti dell'animo" bezeichnet. Die musikalisch nachgeahmte Form des Affekts trifft den Hörer und soll ihn treffen. Denn das ist Ziel und Absicht des Komponisten. „Si vis me flere, plorandum est". Aber er greift den Hörer nicht mit den eigenen Leidenschaften an, in denen er selbst lebt, sondern mit objektiven Werten. Er ist sich des Erfolges sicher, einmal, weil er die verità del Soggetto nachgebildet hat, zum andern — „perrioche Ogni simile appetisce il suo simile"[2].

Das ist der Sinn des Kunstgesetzes der Imitazione della natura: das ständige Versachlichen alles dessen, was überhaupt zur Darstellung gelangt, und die unausweichliche Notwendigkeit der Nachahmung. Jedes Kunstwerk entsteht so durch die Imitazione della natura. Das Ringen um die verità del Soggetto erklärt das ungeheure artistische Können in der Maniera der Komposition des 16. Jahrhunderts. Dieses Artistische ist keine beliebige oder unwesentliche Nebenerscheinung, die man etwa dahin erläutert, daß eben allgemein ein Zustand endlich erreicht ist, in dem man es „so herrlich weit" gebracht hat, weiter als frühere Generationen, weiter als alle Jahrhunderte zuvor. Das Artistische dringt mit dem Augenblick durch, wo die Imitazione das gültige, internationale Kunstgesetz wird, und es verschwindet auch mit

[1] Galilei äußert sich freilich schon ironisch und mit bösem Hohn über diese Realismen; vgl. Dialogo, 89. Er scheint übrigens darin bei Caccini vor allem Gehör gefunden zu haben.

[2] Zarlino, Ist. I, 86.

ihr. Tatsächlich ist es ja durch die Imitazione selbst begründet und nahezu gerechtfertigt. Denn wo die Nachahmung zum Kunstprinzip erhoben wird und eine „verità" geboten ist, da mußte es immer darum gehen, jener „Wahrheit" aufzuspüren. Man konnte diese verità del Soggetto mit brutal-realistischen Mitteln offenbaren, man konnte die „Natur" idealisieren, die Gründe, auf denen man stand, blieben da und dort die gleichen. Die Imitazione della natura bedingt die realistische ebenso wie die idealistische Formgebung der Maniera. Das Pathos, mit dem die Imitazione ausgeführt wird, ist immer das Pathos der Maniera. Auch die Affektgestaltung hat kein anderes Pathos. Die Maniera aber ist der Stil der Komposition. Diesen Stil im Kunstwerk aufzuzeigen, ist die nächste Aufgabe.

(Fortsetzung folgt.)

Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

(Eine historisch-soziologische Untersuchung)

Von

Hellmuth Christian Wolff, Halle[1]

Nachdem im Jahre 1637 in Venedig das erste öffentliche Operntheater errichtet worden war, kam die breite Masse, das Bürgertum, zum ersten Male in Berührung mit der Gattung der Oper, welche ihre Entstehung privaten Adelskreisen verdankte und bis dahin nur in solchen gespielt worden war. Mit dem Bürgertum kamen volkstümliche Stoffe, volkstümliche Musik in die Oper und vermischten sich mit den fürstlich-aristokratischen Elementen. Besonders war es der Geist der volkstümlichen Commedia dell'arte, der die „heroischen" Opernhelden, welche nichts anderes als idealisierte Abbilder der damaligen Fürsten mit ihren Liebesproblemen darstellten, mehr und mehr verdrängte. Zuerst legte man nur kleine komische Szenen der Dienerfiguren zwischen die Haupthandlung der Opern ein, aber sehr bald wurden die Helden selbst zu komischen Figuren und es entstand in Venedig eine bisher so gut wie unbekannte Hochblüte einer parodistisch-komischen Oper, welche bereits grundlegende Elemente der späteren Opera buffa aufwies. Im Gegensatz zu der gleichzeitigen musikalischen Komödie zu Rom, welche bürgerliche Stoffe behandelte[2], machte die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die historischen Helden selbst zu komischen Figuren. Hinter den historisch klingenden Titeln der Opern verbergen sich zum großen Teil die reinsten Possen. Die Helden werden meist in Liebesabenteuer verstrickt und geraten durch Verkleidung und Verwechslung in äußerst komische Situationen. In dieser Art und Weise machte man die „Helden" zu Menschen aus Fleisch und Blut und parodierte geradezu den „Heroismus", dem die Opernhelden bis dahin oft allzu heftig gehuldigt hatten. Diese komischen Opern sind keineswegs der Ausdruck einer „Geschmacksverirrung", wie sie Hermann Kretzschmar wegen der unhistorischen Behandlung

[1] Nach der noch ungedruckten Dissertation (Berlin 1932) des Verfassers.

[2] S. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. 1. Bd. S. 97ff. u. S. 115.

historischer Stoffe bezeichnete[1], sondern stellen im Zeitalter des Absolutismus eine sehr beachtenswerte Kritik des „Heldentums", und damit des Fürstentums dar.

Die volkstümlichen Einflüsse ergriffen auch die Musik der Opern. Hatten die Opernhelden zuerst in klagenden pathetischen Ariosi, dann in dramatischen, stürmischen Arien ihren Liebesschmerzen Ausdruck gegeben, so beginnen sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr in volkstümlichen heiteren Melodien, in volkstümlichen einfachen Rhythmen zu singen. Sogar die Tanzrhythmen der Zeit drangen in die Arien ein und ergaben oft sehr reizvolle Stücke, indem sie keineswegs die ausdrucksvolle Deklamation des Textes, die wichtigste Errungenschaft der ersten Opern, aufgaben, sondern mit dieser zusammen ganz neue und sehr vielartige Gebilde ergaben, aus welchen sich nach und nach die von Alfred Lorenz so genannte „Seicentoform" (ABB)[2] und die „Da-Capo-Arien" (ABA) als die häufigsten herauskristallisierten. Gerade die Einführung fester geschlossener Gesangsstücke, welche sich der selbständigen musikalischen Formgebung näherte — wurden jetzt doch auch die heftigsten Affekte nicht mehr im Rezitativ oder Arioso wie noch bei Monteverdi, sondern in der geschlossenen Form von Arien dargestellt — ist ein besonderer Anziehungspunkt für unsere heutige Zeit. Ähnlich wie heute in weiten Kreisen des Theaterpublikums zog man damals dem „Musikdrama" heitere komische Opern vor[3], statt breiter Rezitative wollte man geschlossene Gesangsstücke, zündende volkstümliche Melodien. Daß die Verbindung von Tanzrhythmen mit Gesang keineswegs so seicht und langweilig zu sein braucht, wie es viele der heutigen „Operettenschlager" sind, sondern daß sich hierbei ganz herrliche Stücke ergeben konnten, zeigen uns die „Arien" der alten venezianischen Meister jener Epoche, wie die von Antonio Sartorio, Giovanni Legrenzi, Carlo Pallavicini, Pietro Andrea Ziani, Carlo Francesco Pollaroli und anderer.

Auch der Einwand, der gegen die Oper als Gattung heute so oft erhoben wird, daß sie in ihrer Entstehung auf Fürstenhöfe zurückgehe und deshalb heute keine Lebensberechtigung mehr habe, wird durch die Betrachtung der Venezianischen Oper gänzlich hinfällig. Zeigt diese doch gerade, daß die Oper, dieses „Fürstenkind", ihre Lebenskraft überhaupt erst dadurch erhielt, daß sie vor die breite Öffentlichkeit trat und volkstümliche Einflüsse von allen Seiten aufnahm, wodurch sie eine Verbreitung und Beliebtheit in ganz Europa erfuhr, welche sie bis auf den heutigen Tag nicht eingebüßt hat.

Deutlich läßt sich in der Venezianischen Oper verfolgen, wie die Zusammensetzung des Theaterpublikums die Gestaltung der Opern wesentlich mitbestimmte. Neben den volkstümlichen Einflüssen, welche der kleine Bürger Venedigs verlangte, findet man die Einflüsse des Absolutismus, der ausländischen Fürsten in sehr starkem Maße, da diese einen wichtigen Bestandteil des Publikums ausmachten, indem sie für sich und ihren Hof meist eine oder mehrere Logen in sämtlichen Operntheatern dauernd gemietet hatten[4]. Die dritte Publikumsschicht, die venezianischen Großkaufleute, welchen zum größten Teil auch die Operntheater gehörten, sympathisierten ebenfalls mit dem Absolutismus, indem sie sich dessen Herrschaftsmethoden bedienten, da der Staat Venedig damals politisch zusammenbrach, was eine kleine Oligarchie eben dieser Kaufleute mit allen Mitteln zu verhindern suchte[5]. So kam

---

[1] In: Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1892 (8. Jahrg., S. 1 u. 4, und „Geschichte der Oper" (1918), S. 98. [2] In: Alessandro Scarlattis Jugendoper, 1. Bd., S. 213.

[3] Auf diese und andere Parallelen unserer heutigen Oper mit jener vergangenen, wie die Verwendung eines Kammerorchesters und des Klaviers in der Oper, weist auch Adolf Sandberger hin. (In: Zur venetianischen Oper [Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 31. Jahrg., 1924, S. 63]).

[4] So gab z. B. der Herzog Johann Friedrich von Braunschweig allein für Logenmiete in Venedig mehr aus, als er für seine in den Sold der venezianischen Republik gestellten Truppen erhielt (vgl. Georg Fischer, Musik in Hannover. 2. Aufl. Hannover 1903, S. 9).

[5] Daß sogar der Karneval mitsamt den Opern von den venezianischen Adligen be-

es, daß in den meisten Venezianischen Opern Probleme aus dem Leben der Fürsten dargestellt wurden, meist der Konflikt zwischen Liebe und Staatspflicht, wobei natürlich nur diese Vertreter adliger und fürstlicher Abstammung große heroische Gefühle zeigen durften. Das Volk, die Diener dienten auf der Bühne meist nur der Belustigung.

Vor allem sind es die heroischen Opern, in welchen die höfischen Ideale der Tapferkeit, der Freundschaft, der Standhaftigkeit, der Treue zu einem Fürsten, der Großmut und der Höflichkeit verherrlicht wurden. Besonders beliebt waren hierfür Stoffe aus der Geschichte des alten Rom. Die beiden wichtigsten Vertreter der heroischen Oper waren Francesco Cavalli, der in seinem Spätwerk „Il Pompeo (Magno)" (1666) „Ehre, Tüchtigkeit und Ruhm" verherrlichte, und Antonio Sartorio. Dessen „Adelaide" (1672) verherrlicht die Standhaftigkeit einer Fürstin mit einem Heroismus, der seine literarischen Vorbilder in den Tragödien Corneilles und Racines hatte. Cavalli hielt sich im ganzen noch an das ausdrucksvolle Rezitativ, wie es Monteverdi geschaffen hatte, läßt aber auch bereits feste musikalische Formen entstehen. Besonders liebt er eine Art „Handlungsduett", in welchem sich an den Höhepunkten der Handlung die dramatisch-musikalische Stimmung konzentriert. Antonio Sartorio erweitert diese geschlossenen Formen, indem er den aufs äußerste gesteigerten Affekt, die höchste Leidenschaft, in die Arie sich ergießen läßt. Sartorio schreibt bereits große Koloraturen, welche diesem gesteigerten dramatischen Ausdruck dienen und weist damit direkt auf Händel. Selbst die Todesszenen, welche bei Cavalli meist einen feierlichen, schmerzlichen Charakter hatten, läßt Sartorio sich in höchster, fast fanatischer Leidenschaftlichkeit abspielen, wie dies sein „Antonino e Pompejano" (1677) und seine Doppeloper „La Prosperità und La Caduta di Elio Sejano" (1666/67) zeigen. Daneben singen die Könige und Helden jetzt vereinzelt auch schon größere volkstümliche Lieder.

Die Darstellung der mit heroischer Leidenschaft verteidigten nachahmenswerten Tugenden und Ideale des Fürstentums ließen dann die berühmtesten Textdichter nach 1700 Apostolo Zeno und Pietro Metastasio wieder aufleben[1], welche also nicht so ganz ohne Vorgänger dastanden, wie gewöhnlich angenommen wird.

Stärker wurde das Ernste mit dem Komischen vermischt in den heroisch-komischen Opern. Diese Mischung stammte aus den spanischen Komödien und war in Italien besonders von Giovanni Andrea Cicognini auch auf antike und mythologische Stoffe ausgedehnt worden[2], was ihm das Verdammungsurteil späterer „Klassizisten" wie Apostolo Zenos und Stefano Arteagas eintrug.

Den heroisch-komischen Opernstil bildete am stärksten Giovanni Legrenzi aus. Seinem leidenschaftlichen „Totila" (1677) steht nicht eine ebenso temperamentvolle Heldin als Partnerin gegenüber, sondern eine Soubrette, Marzia, welche ihn an der Nase herumführt, sich mit Spott und Ironie der heftigen Nachstellungen erwehrt. Dazu paßten vortrefflich die heiteren, in Achtelnoten schnell dahinperlenden Arien im $^{12}/_{8}$-Takt, welche aus der volkstümlichen Giga und dem venezianischen Tanzlied der Vilota stammten. Diese Melodien im $^{12}/_{8}$-Takt überschwemmten denn auch geradezu die Opern, welche zum Heiteren und Komischen neigten. Neben stürmischen, pathetischen Arien der Helden und Heroinen, welche es bei Legrenzi ebenfalls noch gibt, singen diese jetzt sehr häufig auch heitere Tanzmelodien. Legrenzis

---

sonders deshalb unterstützt wurde, um das Volk Venedigs seine Unterdrückung vergessen zu lassen, sagt uns ganz deutlich Cristoforo Ivanovich (in: Minerva al Tavolino, Venedig 1688, 1. Bd., S. 370). Das stimmt auch ganz zu dem Bilde, wie es uns Saint Disdier (La ville et la république de Venise, Paris 1680, S. 353ff.) und Joseph Addison (Remarques sur divers Endroit de l'Italie ... Utrecht 1722, IV. Bd., S. 55) von den rigorosen und gemeinen Mitteln der damaligen venezianischen Politik entwerfen.

[1] Max Fehr, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912, S. 55.

[2] G. M. Crescimbeni, L'Istoria della Volgar Poesia. 3. Aufl. Venedig 1731, 1. Bd., S. 271 u. 295.

„Giustino" (1683), ein Bauer vom Lande, der zur Staatsführung berufen wird, singt sogar in dem aus Frankreich stammenden Menuettrhythmus. Legrenzis Opern neigen bereits sehr stark zur komischen Oper hin, ohne jedoch direkt als solche bezeichnet werden zu müssen. Sie sind eine Art Singspiel, in welchem sich die bisherigen Formen der heroischen Oper und der komischen Oper zu einem ganz selbständigen Stil vermischen. Legrenzi vereinigt das rezitativisch-deklamatorische Prinzip mit den einfachsten und komplizierteren Lied- und Tanzformen in einer ganz genialen Weise. Auch wenn er Volkslied- oder Tanzrhythmen in den Arien verwendet, läßt er das Deklamatorische keineswegs außer acht, sondern versteht es, durch größere und kleinere Wiederholungen dem Text an einzelnen Stellen einen stärkeren Nachdruck zu verschaffen. Besonders liebt er die wörtlichen Wiederholungen am Anfang einer Arie (die Devise) und am Schluß (oft erweitert durch eine Coda). Trotzdem versteht er es glänzend, dem ganzen Lied einen klaren, abgerundeten formalen Aufbau zu geben. Das erreicht er außer durch das klare Gegenüberstellen der meist ungefähr gleichlangen einzelnen Abschnitte (seine Arien haben meist die einfachen Formen ABBA oder ABA, oder auch ABB) durch einen tonalen Aufbau im Dominantenzirkel, den er in der Opernarie ausbaut, oder indem er neben den bisher üblichen langsamen auch schnelle Bassi ostinati seinen Arien zugrunde legt. Mit ihm ziehen die Künste des Kontrapunkts in die Oper ein. (Kanonartige Führung von Singstimme und Begleitung sind bei ihm keine Seltenheit.) Legrenzis Musik stellt die höchste Vereinigung des heroisch-leidenschaftlichen und volkstümlich-heiteren Stiles auf der Basis einer kunstvollen selbständigen musikalischen Formgebung innerhalb der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts dar.

In dem Stile des Heroisch-komischen schrieb die Mehrzahl der venezianischen Librettisten und Komponisten. Unter diesen ist noch besonders Carlo Francesco Pollaroli hervorzuheben, der die Orchesterinstrumente in ganz neuartiger Weise verwendete, besonders Soloviolinen oder Soloviolen zur Begleitung von Arien, und der die Selbständigkeit des begleitenden Orchesters überhaupt steigerte. Pollaroli führte mit als erster die Oboe aus Frankreich in das Venezianische Opernorchester ein (z. B. in „Onorio in Roma" 1692) und übertrug das „Concertino", ebenfalls unter französischem Einfluß, aus dem rein instrumentalen „Concerto grosso" in die Oper. (Daß sich die Venezianische Oper viel mehr den Stücken der Commedia dell'arte näherte, als etwa der französischen „Tragédie lyrique" zeigt die Einlage eines Vaudeville in französischer Sprache in Pollarolis „Onorio in Roma".) Von Pollaroli sind direkte Einflüsse auf J. S. Bach und G. Fr. Händel nachweisbar. Stellt doch Händels „Agrippina" (Venedig 1708) eine regelrechte venezianische Oper dieser Gattung dar, wie sich auch die venezianischen Einflüsse in seinen späteren Opern noch nachweisen lassen (z. B. im „Giulio Cesare" und „Serse"). Stammten doch überhaupt die wichtigsten Errungenschaften der sogenannten „Neapolitanischen Opernschule", wie die Da Capo-Arie mit Kontrastmittelteil, die Erweiterung der Arien durch große Koloraturen, die Arien mit konzertierenden Soloinstrumenten und auch die volkstümlichen Melodien im Munde der Könige und Königinnen[1] sämtlich aus Venedig.

Die dritte und bisher unbekannteste Gattung bildete die anfangs schon erwähnte reine komische Oper. Ihr Hauptvertreter ist Pietro Andrea Ziani, der mit seinem „L'Annibale in Capua" (1661) eine regelrechte Zauberposse schrieb, in der Hannibal als schlafloser Liebhaber im Bett vorgeführt wird, in der das Helden-

[1] Fälschlicherweise schrieb H. Kretzschmar die Entstehung und Ausbildung dieser Elemente sämtlich der „Neapolitanischen Opernschule" zu (Geschichte der Oper, S. 158ff.), während sie tatsächlich von Venedig ausging und sich von hier aus über ganz Italien und das übrige Europa ausbreitete. Aus Neapel stammt allein die bürgerliche opera buffa, in welcher Handwerker, Bauern, Gutsbesitzer und andere bürgerliche Figuren, ferner die Typen der Commedia dell'arte die Hauptrollen innehatten.

tum, auch die Unterweltszenen der heroischen Oper parodiert werden, wo Arlecchino und die Kupplerin Ruffiana aus der Commedia dell'arte auftreten. Zianis „La Semiramide" (1671) ist eine der tollsten Verkleidungs- und Verwechslungskomödien der Zeit. Die Königin Semiramis verkleidet sich als Mann, ihr Sohn, der ihr sehr ähnlich sieht, verkleidet sich als seine Mutter. Daraus entstehen mit den verschiedenen Liebhabern und Liebhaberinnen derselben äußerst komische und spannende Situationen. Diese Oper stellt eine regelrechte Parodie des klassischen, damals viel dramatisierten Semiramisstoffes dar. Auch Zianis „Il Candaule" (1680) ist nicht viel anders. Überhaupt sind seine Opern voll der volkstümlichsten Lieder. Ziani verwendete auch als erster den $^{12}/_{8}$-Takt in der Oper in gesteigertem Maße und bekennt sich als einer der ersten zur volkstümlichen „Ariettenoper". Weiter verdankt ihm die Oper eine sehr starke Erweiterung der Vortrags- und Tempobezeichnungen, durch welche die stärksten Affektkontraste zum Ausdruck gebracht wurden.

Ähnlich schreibt Zianis Neffe Marc'Antonio Ziani und vor allem Carlo Pallavicini. der den Stil der musikalischen Komödie ausbaute und verfeinerte. Seine „Messalina" (1680) ist das Meisterbild einer koketten Soubrette, welche ganz im Stile der opera buffa handelt und singt. Der Textdichter Francesco Maria Piccioli parodierte in ihr das fürstliche Ideal der Standhaftigkeit. Pallavicini gab ihr heitere, sprühende Arien, mit Vorliebe in der Art einer Corrente. Pallavicini verwendete auch sehr gern die zündenden durchgehenden anapästischen und daktylischen Rhythmen, welche die Arien der Venezianischen Oper besonders auszeichnen.

Neben solchen Rhythmen und Themen, welche aus dem Bereiche der Signalrhythmen, der Trompete, stammten (die Trompete wurde auch sehr häufig als konzertierendes Instrument in den Arien verwendet, besonders in den Opern Legrenzis), wurden mit Vorliebe die Rhythmen der Tänze jener Zeit in den Arien verwendet. Deutlich lassen sich in der Zusammensetzung des Theaterpublikums, wie in der stofflichen Gestaltung der Opern, auch hier volkstümliche und höfische Elemente feststellen. Aus der Volksmusik gingen in die Arien über: die venezianischen Volkstänze Forlana, ein wiegender $^{6}/_{4}$-Takt, der Vorläufer der späteren Barkarole, ferner Vilota und Nio, schnelle, pendelnde $^{12}/_{8}$- und $^{6}/_{8}$-Takte. Letztere hatten große Verwandtschaft mit einem keltischen Bauerntanz, der Gigue (Jig), welche sich damals über ganz Europa ausbreitete und mit welcher sie in der Venezianischen Oper verschmolzen. Weiterhin wurde der „Siziliano" in den Arien verwendet, ebenfalls ein $^{12}/_{8}$-Takt, dessen besonderes Kennzeichen in dieser Zeit ein schnelles Tempo, sowie der durchgehende jambische Rhythmus waren[1], während die beiden vorhergenannten Tänze eine reine Achtelbewegung in Triolen bevorzugten. Von den höfischen Tänzen gingen in die Arien über die Rhythmen der Sarabande vor allem, mit ihrem charakteristischen $^{3}/_{2}$-Takt, welcher irrtümlich oft als Barkarole oder Siziliano angesehen wird[2]. Besonders liebte man den hinkenden, pathetischen Rhythmus derselben, welcher das auftrumpfende Kraftgefühl, wie man es bei den absoluten Monarchen der Barockzeit verehrte, sehr charakteristisch zum Ausdruck brachte. Dieser Rhythmus ging auch in schnellerer Form in die höfische Corrente und das Menuett über, welche ebenfalls sehr zahlreich in die Arien der Venezianer eindrangen.

Dem Wunsche nach architektonischer Klarheit und Strenge im Aufbau der Arien, welchen man trotz aller explosiven Dramatik des Ausdrucks damals hatte, entsprach die häufige Verwendung eines Basso ostinato. Hatte Cavalli diesen besonders zu feierlichem Ausdruck in langsamer Form verwendet, so gibt ihn Le-

---

[1] Johann Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister, 1739, I 6, § 16.

[2] So von H. Kretzschmar als Barkarole in: Vierteljahrsschr. f. Musikw. VIII, S. 26/27, und von A. Sandberger als Pastoral-Siziliano in: Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur Italienischen Oper und Musik, deutsch in: Bulletin de la Société Union Musicologique, 1925, S. 152.

grenzi in schnellem Tempo und kleineren Notenwerten sogar stürmischen Arien zur Grundlage, Sartorio verwendet ihn sogar in heiteren Buffoarien. Schließlich greift das Ostinato-Prinzip bei Pollaroli auf das ganze begleitende Orchester über. Vereinzelt geht der Basso ostinato eine enge Durchdringung mit dem Gesang ein (beide verwenden das gleiche Thema), wie in dieser Zeit überhaupt Instrumentales und Gesangliches sich gegenseitig beeinflussen und durchdringen.

Das Ballett bildete in der Venezianischen Oper immer nur eine Einlage, im Gegensatz zu den großen französischen Opernballetten. Jedoch beeinflußte der Ballettstil die ganze Darstellung der Sänger auf der Bühne. Besonders liebten diese die zweite und vierte Ballettposition, wie Abbildungen aus jener Zeit zeigen[1].

Von den Sängern wurde überhaupt ein großes Maß von Darstellungskunst verlangt. Schreiben doch meistens genaue Regieanweisungen in den Textbüchern die Darstellung bis ins allerkleinste vor. Man sang und spielte in einer äußerst pathetischen Art, so daß z. B. die Rezitative niemals genau im Takt gesungen, sondern dem freien Betonen des einzelnen Sängers anheimgestellt wurden. Auch ein großes Maß an improvisatorischen Fähigkeiten wurde von den Sängern verlangt, welche, besonders mit dem Eindringen der französischen Gesangskunst, die feinsten Verzierungen, Triller, Schleiftöne, Koloraturen u. ä. von sich aus einfügen mußten. Auch die begleitenden Instrumentisten, besonders Baß, Violine und Cembalo mußten ihre Begleitstimmen in freier Weise ausgestalten und erweitern.

Die Bühnendekoration hatte zwölf Szenentypen, unter welchen die Boudoirszenen besonders charakteristisch für Venedig waren. Statt der an den höfischen Theatern damals üblichen Architekturbauten auf der Bühne verwendete man in Venedig die Guckkasten(Illusions-)bühne. Die barocken Maschineneffekte, wie Flugmaschinen, Versenkungen, illusionäre Erweiterung des Bühnenraumes durch Schrägstellungen, durch Verwendung von Wolkenkulissen oder verkürzte Perspektive, ferner die beliebte Verwendung von leuchtenden Transparenten kennt man zum Teil aus der damaligen bildenden Kunst, welche von der Oper in jeder Beziehung die stärksten Anregungen empfing. Andrerseits dienten auch Bilder venezianischer Meister als Vorbilder zu Bühnendekorationen (so z. B. Tizians „Toilette der Venus" kehrte als Bühnenbild zum ersten Akt von P. A. Zianis „La Semiramide" wieder).

Wie die einzelnen Bühnenbilder immer wiederkehrende Typen bildeten, so stellten auch die einzelnen Personen der Venezianischen Oper ganz bestimmte Typen dar, wie der Tyrann, der Held, die Heroine, die Soubrette, der komische Liebhaber, die verschiedenen komischen Diener, welche alle auch durch bestimmte Kostüme und Requisiten gekennzeichnet wurden (die Könige trugen immer Szepter und Krone), so bildeten sich auch typische, immerwiederkehrende Gefühlsergüsse in der Form einiger der genannten Arien heraus, ebenso typische Situationen (wie Schlummer-, Geister-, Verwechslungs-, Kriegs- und Todesszenen), selbst die Bewegungen der Darsteller wurden durch Ballettpositionen bestimmt und typisiert, — eine Neigung zur Stilisierung, zur Abstraktion, welche in der modernen Kunst der Gegenwart wiederkehrt und uns deshalb in der alten Venezianischen Oper besonders verwandtschaftlich berührt.

---

[1] Vgl. z. B. die Stiche Mathäus Küsels zu Cestis „Pomo d'oro" in den DTÖ, III, Bd., S. 82, 104; IV. Bd., S. 188.

Das alte und das neue Bild Rossinis

Von

Herbert Gerigk, Königsberg (Pr.)

Die Zeitgenossen sahen in Rossini vorerst einen fruchtbaren Opernkomponisten, der es — dem allgemeinen Brauch folgend — bis auf vier Opern im Jahr brachte, darunter 1816 den „Barbier" und „Othello". Nicht etwa den Opernkomponisten, sondern einen neben vielen. Man hatte eine Menge an ihm auszusetzen: die übermäßigen Anleihen bei sich selbst (Zeichen des Anbruchs einer neuen Wertung des Begriffs „Originalität", wie man ihn bei Händel, bei Gluck noch nicht kannte), die ungewohnten Modulationen, den vordringlichen Orchesterlärm, ja, unsangliche Behandlung der Stimmen. Wie viel höherstehend erschien demgegenüber die „klassische" Kunst (nicht etwa eines Mozart, sondern:) eines Cimarosa und auch noch eines Paisiello! So fehlte es nicht an krassen Durchfällen. Abgesehen von dem obligatorischen Premierenmißgeschick beim „Barbier", bei „Othello", bei „La Cenerentola"; die bleibenden Mißerfolge von „La Gazetta", von „Torvaldo e Dorliska" und anderen. Die widersprechendsten Urteile stehen gegeneinander. Und vor allem verdient festgehalten zu werden, daß man in keiner Weise die von der Nachwelt postulierte Sonderstellung des „Barbier" neben „La Cenerentola", neben „L'Italiana in Algieri" oder „Il Turco in Italia" erkannte.

Bis dann schließlich die ganze Welt in einen Rossini-Taumel verfiel (sehr zum Entsetzen der in diesem Falle ohnmächtigen Musikpäpste), einzig Norddeutschland zunächst unter Vorbehalt, um aber später gründlich nachzuholen. Es will uns heute nur schwer einleuchten, daß ein Meister seine Zeit so ausschließlich beherrschen kann, wie es bei Rossini der Fall war. Nicht nur jene Tage in Wien (1822/23), als er selbst Konkurrenten wie Weber überschattete (Beethovens Wirkung war im Verhältnis hierzu auf einen kleineren Kreis beschränkt), ließen für eine Generation die Namen Beethoven und Rossini ungefähr in dem Sinne als die Repräsentanten ihrer Epoche erscheinen, wie Bach und Händel es uns für eine andere bedeuten. R. G. Kiesewetter überschreibt die letzte seiner großen Epochen der Musikgeschichte „Beethoven und Rossini". Die Künstler des Tages und ihre neuen aufsehenerregenden Schöpfungen standen mehr denn je im Mittelpunkt des Interesses, so daß sich bald ein großer Anekdotenkranz auch um Rossini rankte. Schon wenige Zeit nach ihrer ersten Aufführung parodierten die Wiener Vorstadtbühnen die zugkräftigen Werke. Aber die Rekorde auf diesem Gebiet halten die Pariser Vaudeville-Theater. Als Rossini im November 1829 noch kaum in Paris angelangt war, brachte das Gymnase auch schon eine Aufführung „Le grand Diner ou Rossini à Paris"[1]. In den Jahrzehnten nach 1830 behauptet sich der Meister zwar, aber neue Namen treten neben den seinen, bis er dann von einem neuen Stil abgelöst wird. Sein Werk entschwindet mehr und mehr dem Gesichtskreis, in Deutschland halten sich nur der „Barbier" und „Wilhelm Tell". Aber man spricht von Rossini, weil ihn eine „interessante" Atmosphäre umwittert. So konsolidiert sich der angebliche Rossini der Gourment-

[1] J. G. Prod'homme: Rossini and his Works in France. In: The Musical Quarterly, XVII, Nr. 1, p. 119. Die Studie gehört zu den wertvollsten Beiträgen über Rossini.

Anekdote, der Kochrezepte erfindet, der nebenher auch einmal komponierte, dem aber die Pflege des Bauches über alles ging. Noch im jüngsten Riemann liest man: „Seit 1836 hatte er sich nach Italien zurückgezogen, . . . er kränkelte und langweilte sich".

Unser Rossini-Bild, wie es durch ein ganzes Jahrhundert so gut wie unverändert überliefert wurde — das Bild des Künstlers wie des Menschen —, ist eine Suggestion, die auf Stendhal (Henri Beyle) zurückgeht. Ein Vergleich der vorhandenen Biographien zeigt eine überraschende Übereinstimmung in der anekdotischen Umrahmung, gelegentlich unwesentlich variiert, und eine beinahe schematisierte Fassung der Werturteile, der wortreichen „Analysen". Das neuere Schrifttum, insbesondere das deutsche — als einzige Ausnahme Edgar Istel — steht, ohne es immer zu wissen, noch stark im Bannkreis von Stendhals 1823 erschienenem „La vie de Rossini", worüber Rossini selbst einmal äußerte, „di non poter esser punto grato allo Stendhal die questa sua fatica". Es ist ein einzig dastehender Fall, daß ein Künstler für die Mit- und Nachwelt schon zu Lebzeiten durch eine Publikation festgelegt wird, die nicht nur in der Zeichnung des Charakterbildes, sondern auch bezüglich der „tatsächlichen Ereignisse" die tollsten Fabeln auftischt, deren künstlerische Einordnungen und Wertungen genial einseitig und von Sachkenntnis unbeschwert sind. Rossini war 1823 31 Jahre alt, und er brachte es auf 76! Ob er wirklich nie die Möglichkeit eines wirksamen Dementi gehabt hätte?

Nichts gegen Stendhal, der damals bereits für manche ästhetische Frage eine bessere Lösung fand als wir heute, intuitiv, dem wir so manche weiterführende Anregung verdanken, Stendhal, diesen „merkwürdig vorwegnehmenden und vorauslaufenden Menschen, der mit einem Napoleonischen Tempo durch sein Europa, durch mehrere Jahrhunderte der europäischen Seele lief, als ein Ausspürer und Entdecker dieser Seele — es hat zweier Geschlechter bedurft, um ihn irgendwie einzuholen, diesen wunderlichen Epikureer und Fragezeichen-Menschen, der Frankreichs letzter großer Psycholog war" (Nietzsche). Es war eben ein folgenschwerer Irrtum (für den Stendhal nicht verantwortlich gemacht werden kann), daß sein Buch immer wieder als Quelle benutzt wurde, auch von neueren Autoren (wie H. de Curzon), denen die Eigenart des Werkes nicht mehr unbekannt sein konnte. Stendhals Wertungsskala legt den subjektiven Charakter seiner Betrachtungsweise bereits ausreichend dar: An erster Stelle steht für ihn Cimarosa, in einigem Abstande Mozart, in größerem Abstande folgt dann Rossini.

So konnte die noch längst nicht überwundene Vorstellung aufkommen von dem zwar schlagfertigen, im wesentlichen aber ungeistigen Genießer Rossini, die in krassem Widerspruch zu dem Feingeist steht, der aus den „Souvenirs personels" von E. Michotte [1] spricht, der Aufzeichnung der denkwürdigen Unterhaltung zwischen Rossini und Wagner (1860). Den entscheidenden Schritt zur Überwindung des Stendhalschen Rossini-Bildes hat G. Radiciotti in seiner Monumentalbiographie [2] getan und vorher bereits in etwas einseitig grober Weise in einem Aufsatz „Stendhal e Rossini" [3].

[1] Paris 1906.
[2] Gioacchino Rossini, Band 1—3, Tivoli, 1927/1929.
[3] In: „Il Pianoforte IV, Nr. 19. 1923, p. 245/251.

Betreffs der musikalischen Bedenken hat Radiciotti vielfach recht. Noch 1821 schrieb Stendhal: „Faîtes bouillir quatre opéras de Cimarosa et deux de Paisiello avec une symphonie de Beethoven, mettez le tout en mesures vivis par des croches, et vous avez le *Barbiere* chose qui n'est pas digne de dénouer les cordons de *Trancredi*, de l'*Italienne en Alger* et de *La Pierre de ouche.*" Inzwischen hat H. Prunières im Vorwort seiner Neuausgabe der „Vie de Rossini" vieles Notwendige richtiggestellt. Es läßt sich jedoch bei der Kennzeichnung Stendhals nicht aus der Welt schaffen, daß er die „Briefe über den berühmten Komponisten Haydn" (1814) einfach nach G. Carpanis Haydn-Biographie abgeschrieben hat. Aber auch hier sind Wahrheit und Dichtung bis in das wissenschaftliche Schrifttum hinein verknüpft geblieben, so daß eine Richtigstellung nicht überflüssig ist. Stendhal hat lediglich eine zusammengestrichene Übersetzung von Carpanis „Le Haydine" ins Französische gegeben, untermischt mit einigen eigenen (kurzen) Einschiebseln. Er fügte auf gut Glück Lobreden auf Cimarosa ein und dämpfte jedes Urteil über Gluck. Eine Aufführung von Gluck war für ihn noch 1824 „die traurigste Sache von der Welt". Wie er selbst 1841 oder 1842 Quérard[1] gegenüber erklärt, waren lediglich die Bedenken seines Verlegers bestimmend für die Wahl eines Pseudonyms (Alessandro Cesare Bombet), weil eine Übersetzung aus dem Italienischen keinen Leserkreis gefunden hätte. Allerdings besaß er hinterher auch die Dreistigkeit, nicht nur die berechtigten Angriffe Carpanis — der ein tüchtiger Kenner und Chronist, wenn auch ein langweiliger Darsteller war — höhnisch abzuweisen, sondern ihn dazu noch als Plagiator zu brandmarken. Die Angriffe Carpanis in Band X des „Giornale dell' italiana letteratura di Padova" machten erst die rechte Reklame für Stendhal, so daß rasch eine Übersetzung ins Englische nötig wurde und drei Jahre später eine erweiterte französische Fassung. Weder Carpanis Name wurde genannt, noch die weiteren Quellen (C. Winckler für Mozart). Ein solches Vorgehen ist natürlich alles andere als fair. Deshalb darf man jedoch (im Gegensatz zu Radiciotti) immer noch Balzac Glauben schenken, der Stendhal 1840 ein Genie nannte (und dafür von ihm bezahlt wurde!).

Über „La vie de Rossini" konnte sich bis in die jüngste Zeit die Mär halten, daß Stendhal hier G. Carpanis „Le Rossiniane" (Padova, 1824) ausgeschrieben habe, offenbar aus Unkenntnis des seltenen Werkes von Carpani, das keine Beziehungen zu Stendhal hat. Der Vorwurf geht auf Fétis und Castil-Blaze zurück. Stendhal veröffentlichte bereits 1822 unter dem Pseudonym Alceste einen Aufsatz über Rossini in „The Paris Monthly Review", der bald darauf in zwei englischen Zeitschriften mit einigen Abänderungen nachgedruckt wurde[2]. Im selben Jahre brachte ihn die „Gazetta di Milano" (mit einigen Erweiterungen). Die Veröffentlichung an dieser Stelle löste eine polemische Schrift aus, deren Urheberin die erste Rosina und erste Cenerentola war, die Sängerin Gertrude Giorgi-Righetti: „Cenni di una donna già cantante sopra il Maestro Rossini, in risposta in ciò che ne scrisse, nell' estate dell' anno 1822, il giornalista inglese a Parigi e fu riportato in una Gazetta di Milano dello stesso anno. Bologna, 1823". Der Zweck sollte sein, „di rendere un tributo

[1] Romain Rolland in der Einleitung zur Neuausgabe der Briefe über Haydn, Paris 1914, Champions.

[2] In: The Blackwood's Edinburgh Magazin und The Gallignani's Monthly Review. Auch eine deutsche Übersetzung erschien 1822 im Literarischen Konversationsblatt.

alla verità da molte taccie, che mal gli si appongono", wie die Schrift besagt. Man darf nach Stendhals „Vie de Rossini" schließen, daß er keine Kenntnis davon gehabt hat (erst Radiciotti lenkte die Aufmerksamkeit auf sie). Stendhals Buch weist bemerkenswerte Tatsachenlücken auf. So weiß er weder etwas von Rossinis erstem Pariser Aufenthalt (Ende 1823) noch von der Reise nach London und den dort komponierten Werken. Die biographischen Notizen stecken voller Irrtümer und Ungenauigkeiten (Aufführungsdaten!).

Stendhal rühmte sich der Bekanntschaft Rossinis, ja in „Rome, Naples et Florence" (p. 237) gibt er an, ganze Abende mit dem Meister verbracht und sogar mit ihm gespeist zu haben. Dagegen steht das Zeugnis Rossinis[1]: „Un francese scrisse tempo fa la mia vita, e si spacciò mio amico; ma io non gli sono punto grato di quella sua fatica. — La sappia che, essendo io ancora molto giovane, un tale si prese l'incomodo di scrivere la mia vita; e disse di aver parlato meco non so quante volte (ed io non ricordo di aver mai parlato con lui); e conta di me alcuni aneddoti". — Selbst den Namen der Colbran, Rossinis erster Frau, hat Stendhal verändert, in Colbrand, und er spukt in dieser französisierten Fassung noch in der jüngsten Literatur. Wie Stendhal selbst eingesteht, konnte er kaum Noten lesen. Und Radiciotti trifft vom Standpunkt des Wissenschaftlers schon das Richtige mit dem Urteil: „Le sue idee, le sue opinioni, in fatto di musica, fondate unicamente sul sentimento e sul gusto, senza la guida di alcuna cognizione tecnica, son piene di pregiudizi e di errori". Stendhal hat uns ein unschätzbares Zeitdokument überliefert, das jedoch nur sehr bedingt eine Quelle für Rossini sein kann, denn „questo libro è il primo nucleo di quelle invenzioni sul carattere, su le abitudini e gli amori del Maestro, che, frangiate poi ed aumentate ad arte da romanzieri e libellisti, resero popolare un antipatico Rossini di maniera, volgare epicureo, immerso nella crapula e negli amorazzi, incurante dell' arte, incapace di sostenere un discorso serio, cinico egoista, senza cuore"[2].

Wenn jetzt der Einfluß Stendhals im Hinblick auf Rossini gebrochen sein wird, werden sich für den ganzen Umkreis des Opernschaffens nach Mozart wichtige Neuorientierungen ergeben. Die Freihaltung des Blickfeldes von dem Wust der Pseudoanalysen und Anekdoten der Biographen bildet die Voraussetzung für einwandfreie Ergebnisse. Radiciotti hat das Rossini-Material denkbar gewissenhaft gesichtet, aber es ist ihm bei der Betrachtung des Schaffens nicht gelungen, über die zeitgenössischen Urteile hinaus zu einem stichhaltigen eigenen Standpunkt vorzustoßen, so daß die Appendici fast den wertvollsten Bestandteil seines umfangreichen Werkes ausmachen. Von dem Ziele kritischer Ausgaben (wenigstens der Klavier-Auszüge) ist man noch weit entfernt. Ihre Notwendigkeit sollte gar keiner Diskussion bedürfen. Um zu einigermaßen einwandfreien Urteilen und vor allem zu einwandfreien Wiedergaben zu gelangen, wäre nicht einmal gleich eine kritische Gesamtausgabe erforderlich, aber wenigsten die Hauptwerke müßten auf Grund der Originalhandschriften revidiert werden. Anscheinend ist jedoch der Italiener merkwürdig uninteressiert an den Schätzen seiner musikalischen Vergangenheit, so daß heute bereits wichtige Kom-

[1] Mordani, Della vita privata di G. Rossini, Imola, 1871. Er berichtet auf den Seiten 13 und 17 über eine Unterhaltung mit Rossini in Florenz 1854.

[2] Radiciotti in dem zitierten Aufsatz in „Il Pianoforte", Torino, 1923.

positionen Rossinis und seiner Zeit nicht mehr oder nur sehr schwer zugänglich sind.

Der „Barbier von Sevilla" nimmt für die italienische Kunst eine ähnliche Stellung ein wie für uns etwa „Figaro" oder „Don Giovanni". Aber von diesem Werk gibt es noch keine kritische Ausgabe. Namentlich in den deutschen Ausgaben begegnet man den unwahrscheinlichsten Entstellungen, die ein Jahrhundert hindurch überliefert und vergröbert worden sind. Keine der deutschen Ausgaben enthält das Werk vollständig. Abgesehen von der Verdeutschung, für die dasselbe gilt wie für „Le nozze di Figaro" ist hier bereits durch die Umschrift der Partie der Rosina für hohen Sopran (im Original ein Mezzo) ein Anlaß zu großer Willkür gegeben gewesen. Dabei war Rossini derjenige, der als erster konsequent jede Einzelheit, jede kleine Auszierung in der Singstimme festlegte, ganz im Gegensatz zu der bis dahin allgemein geübten Sängerpraxis. Die Zeit des schöpferischen Singens (der Sänger gestaltete seine Partie gewissermaßen selbst, wobei er das Original nur mehr als Vorlage benutzte, ein letzter Nachklang des Generalbaßzeitalters), die Zeit der Sängerfreiheit, von der die Kastraten besonders reichen Gebrauch machten, geht nun auch in Italien zuende. Die Zeitgenossen sprechen geradezu von einer Revolution, die Rossini im Gesange hervorgebracht hat. Sie wurde allgemein als ein Verfallszeichen für die Gesangskunst gedeutet, aber das scheint das Schicksal aller Stilwandlungen auf diesem Gebiet zu sein, denn dieselben Vorwürfe muß später auch Verdi über sich ergehen lassen. Der Sänger erfand bis dahin die zusammengesetzten Verzierungen selbst, ja, „die einfachsten Verzierungen, wie die appoggiature (Vorschläge), gruppetti, Mordenten usw. wendeten sie zufolge der Eingebung ihres Talentes und ihres Herzens an; aller Schmuck des Gesanges gehörte, wie Pacchiarotti sagte, zum Recht des Sängers" [1]. Bei den Großen der Singkunst gehörte die Auszierung zur Improvisation, was für Crescentini durch Stendhal belegt ist, der von der Vollendung seines Vortrages spricht, „welche nach dem jedesmaligen Zustande seiner Stimme, nach dem Grade des Enthusiasmus und der Illusion, von der er selbst beseelt ist, wechselten. Einen Tag ist er aufgelegt zu weichen und zarten Verzierungen (pieni di morbidezza), ein andres Mal sind es starke und kräftige Läufe, die ihm einfallen, wenn er die Szene betritt" [2]. Und es ist eine charakteristische Bemerkung zu dem Zeitalter der großen Kastraten Crescentini, Velluti, Pacchiarotti, wenn Stendhal auspricht: „Um zur Vollkommenheit im Gesange zu gelangen, muß man den Eingebungen des Augenblicks folgen dürfen". Was hier im Dienst beseelten Ausdrucks stand, was unmittelbar empfunden und sicher auch künstlerisch gestaltet war, mußte bei den weniger Großen zur Äußerlichkeit herabsinken, wodurch diese Seite der Singkunst allmählich mehr und mehr in Verruf kam. Die Zugeständnisse der Tonsetzer an die geläufigen Gurgeln der Publikumlieblinge (Zugeständnisse zu denen sich ja auch Mozart bequemen mußte) reichten zudem für deren Geltungsbedürfnis nicht aus, und so sang die Catalani denn schließ-

[1] Zitiert nach dem für diese Zeit bemerkenswerten Buch von Amadeus Wendt „Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert", Leipzig, 1824 p. 288.

Es ist eine freie Übersetzung Stendhals im Auszuge mit ausführlichen eigenen Zusätzen, die von gutem Verständnis besonders für gesangliche Fragen zeugen. Wendt war Philosophieprofessor in Leipzig.

[2] Wendt, p. 288/289.

lich auch Violinvariationen von Rode. Die Klage Stendhals entbehrt also nicht eines realen Hintergrundes, wenn er schreibt: „Die Kunst, welche sonst die rührendste war, hat sich allmählich vor unsern Augen in ein bloßes Handwerk verwandelt, und ist so tief gefallen, daß sie heut zu Tage nur eine treue, aber seelenlose Ausführung der Noten ist . . . Man verbannt die Empfindung des Augenblicks aus einer Kunst, deren schönste Wirkungen oft nur durch Improvisation des Sängers hervorgebracht werden![1].

Der Belcanto-Meister Rossini entthronte den Sänger. Die zeitgenössische Literatur weist eine Menge ähnlicher Urteile auf wie das Stendhals. Aber alle sind sich darin einig, daß eine Revolution der Singkunst hereingebrochen sei. Für unser Empfinden ist das Vorgehen Rossinis entfernt mit der musikdramatischen Revolution eines Gluck vergleichbar, nicht etwa, daß ein ähnlicher Geist bei Rossini anzutreffen wäre, aber die Fixierung der Singstimme bis in alle Details, die sie jeder Sängerlaune entrückte, bedeutete eine wesentliche Stärkung der Position des Komponisten. In Bezug auf Rossini entstand im Gefolge davon eine erhebliche Komplizierung des Notenbildes. Mit der Ausschreibung aller Vortragsfinessen einer Partie führte Rossini in die italienische Oper etwas ein, was die deutsche längst hatte. Oder würde man bei Mozart, den Rossini abgöttisch bewunderte, und der erst spät in Italien Eingang fand, Auszierungen gutheißen? Die berühmten Darsteller der Zeit haben sie auch hier vorgenommen, da es die Bühnenpraxis so erforderte. So konnte sich die Rossinische „Revolution" also auch für den Vortrag Mozarts günstig auswirken. Aber in dem vor dem Beginn der Laufbahn Rossinis geschriebenen „Fidelio" wird zweifellos schon damals keine Note verändert worden sein. Ein ausgezeichneter Kenner jener Epoche, P. Scudo[2], umreißt die neue Situation treffend: Le vrai caractère de cette révolution, c'est que le virtuose dut échanger sa royauté absolue contre une royauté limitée, mais encore glorieuse et se contenter d'être la partie saillante d'un tout complexe et puissant". Da alles einen Anfang haben muß, führt die Fama die Umstellung Rossinis auf ein Zusammentreffen mit dem Kastraten Velluti zurück, der im Jahre 1813 in Mailand in der Uraufführung von „Aureliano in Palmira" zu singen hatte. „Rossini hatte diesen großen Sänger nie gehört und schrieb für ihn die Cavatine seiner Rolle. Bei der ersten Orchesterprobe singt Velluti so, daß Rossini von Bewunderung ergriffen ist. Bei der zweiten Probe fängt Velluti an zu verzieren. Rossini findet die Wirkung angemessen und bewunderungswürdig und gibt seinen Beifall. Bei der dritten Probe kann man vor reichen Verzierungen die zu Grunde gelegte Melodie kaum noch erkennen. Es kommt der Tag der ersten Vorstellung; die Cavatine macht furore, aber Rossini kann mit Mühe wiedererkennen, was Velluti singt; er hört seine eigene Komposition nicht mehr"[3]. Nun ist aber die Tatsache wichtig, daß auch die vor 1814 geschriebenen Opern Rossinis für uns bereits dasselbe Gesicht haben wie die angeblich besonders stark kolorierten späteren. „Tancred" (1813), „L'inganno felice" (1812) weisen teilweise mehr Verzierungen auf als der „Barbier" von 1816. Später, in „Zelmira" oder in „Semiramide" (1823), herrscht die Koloratur

[1] Wendt, p. 290/291.

[2] In: „Critique et Littérature musicales", Paris. 1852, p. 104 ff. über „L'art du chant en Italie".

[3] Wendt, p. 292 f.

allerdings in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß, und doch stach Rossini mit diesen Werken die „Euryanthe“ in Wien aus, weil der Publikumsgeschmack auf seiner Seite war. Als in jenen Tagen in Wien ein Bildnis Webers ausgestellt war mit dessen eigenhändiger Unterschrift „Wie Gott will“, folgerten die Wiener daraus: „Der Weber komponiert halt so, wie Gott will, der Rossini schreibt so, wie wirs wollen“.

Diese Anekdote trifft den Kern der ganzen Umwälzung, denn es ist wohl kaum anzunehmen, daß Rossini durch einen Kreis guter Sänger hätte umgestimmt werden können, die sich nach Stendhals Auffassung gegen die Beraubung ihrer schönsten künstlerischen Rechte aufgelehnt haben würden. Das Publikum war in jenen Tagen der privaten Stagione mehr als heute der Maßstab für das, was der Unternehmer bot. Der Meister beherrschte jeden Effekt und so war durch das Ausschreiben der Auszierungen ein Höchstmaß des Erfolges garantiert. Der Italiener schuf seine Opern nicht so wie ein Beethoven, dem sein „Fidelio“ so gut wie nichts einbrachte. Für den Italiener war das Opernschreiben zunächst ein Geschäft, eine krasse Verdienstangelegenheit. Das gilt noch für den frühen Verdi. Und die Revolution Rossinis gewinnt ein anderes Gesicht, wenn man berücksichtigt, daß er ja eigentlich nur festlegte, was der Sänger seiner Tage sowieso tat. Also wird man ihn von dem Vorwurf freihalten dürfen, daß er die Kolorierungswut ausgelöst habe. Allerdings glich er sich dem Zeitgeschmack mit einer Skrupellosigkeit an, wie man sie nachher unter den Großen ebenfalls noch einmal in Bearbeitungen Liszts wieder antrifft.

Die Koloraturen Rossinis ermüden nicht selten durch ihre Gleichförmigkeit. Da ist es eine Frage des Taktes und des musikalischen Geschmacks, ob man gelegentlich eine Stelle vereinfacht, d. h. auf den zugrunde liegenden melodischen Kern zurückführt.

Die Klärung der eigentlichen Rolle Rossinis bezüglich der Koloratur-Manie der Restaurationszeit mag zugleich veranschaulichen, wie stark wir gerade auf diesem Gebiet auf Vorurteile festgelegt sind.

Mozarts Schädel und Dr. Gall

Von

Gustav Gugitz, Wien

Nur von Forschungsreisenden, die gewisse Völker in Indonesien, Neuguinea und Südamerika besuchten, konnte man bisher die schaurige Kunde von dem grausigen Brauch der Kopfjagd vernehmen, die das Sammeln von Schädeltrophäen zur Angelegenheit der persönlichen Tapferkeit machte und im Schädelkult, in der Aufbewahrung und Verehrung von Schädeln verstorbener Anverwandter oder erschlagener Feinde in besonderen Schädelschreinen ihre Fortsetzung fand. Auch das Altertum vermeldet von den Skyten, Galliern und Bojern Ähnliches. Aber daß das sonst im Epitheton ornans seiner Gemütlichkeit sich so sonnende Alt-Wien gelegentlich vor etwa anderthalb Jahrhunderten auf solche barbarische Sitten zurückgriff und von der Kopfjagd nach berühmten, in seinen Mauern verstorbenen Menschen

wie von einer rasenden Manie ergriffen wurde, wird manchen ungläubig aufhorchen lassen.

Als der berühmte Wiener Arzt Franz Joseph Gall (1748—1828) im Jahre 1796 zuerst nur in Privatvorlesungen mit seiner später „Phrenologie" genannten Hirn- und Schädelorganenlehre hervortrat, die namentlich von der Oberfläche des Gehirns die Schädelform abhängig machte und damit auf bestimmte Geistes- und Charakteranlagen schließen wollte, die daher an gewissen Schädelpartien kenntlich lokalisiert wären, da tobte bald ob dieser Entdeckungen ein Sturm des Enthusiasmus um ihn, dem auch ein Goethe sich noch später nicht entziehen konnte, als er mit Gall persönlich bekannt wurde und dessen Vorträge den „Gipfel vergleichender Anatomie" nannte. Vieles von Galls Lehren ist heute Gemeingut geworden, und vieles hat die neuere Forschung mit Aug. Froriep mit Recht als Phantasma verworfen, aber jedenfalls war in Galls Lehre der erste Keim für die moderne Lokalisationslehre enthalten, wenn auch die Art, wie er die verschiedenen Eigenschaften der Menschen lokalisiert wissen wollte, unhaltbar ist. Ebenso großes Aufsehen machte es aber, als nach der glänzenden Aufnahme, die Galls Vorlesungen erfuhren, diese 1802 plötzlich durch ein kaiserliches Handschreiben verboten wurden, dessen sonderbarer Schlußsatz lautet: „Da über diese Kopflehre, von welcher mit Enthusiasmus gesprochen wird, vielleicht manche ihren eigenen Kopf verlieren dürften, diese Lehre auch auf Materialismus zu führen, mithin gegen Moral und Religion zu streiten scheint, so werden Sie diese Vorlesungen allsogleich verbieten lassen".

Die Beweggründe dieses Verbots lagen aber sicher nicht allein im Materialismus. Einige Jahre vorher war schon die Kirche vorstellig geworden und hatte gleichsam von Leichenschändung gesprochen, als sich gerade die offiziellen Kreise, darunter der Polizeiminister selbst, für die Gallsche Lehre einsetzten, während man sich im Volk, das sich an Traditionen gebunden fühlte, kuriose Praktiken ins Ohr raunte. Es war ja klar, daß es Gall und seinen Freunden nun darum zu tun war, charakteristische Demonstrationsobjekte für die Lehre der Phrenologie zu erhalten, also in erster Linie Schädel von geistigen oder abnormalen Kapazitäten, an denen die Organe, die man ihnen zuschrieb, wie man glaubte, am deutlichsten ausgesprochen waren. Aber woher nehmen und nicht stehlen? Und so stahl man sie denn: man ging auf die Kopfjagd.

Wohl forderte Gall, wie Gerning im Jahre 1802 schreibt, „freundlich" auf, ihm die Schädel berühmter Männer von allen Seiten zu schicken, „denn er scheuet keine Kosten, sein Studium belebt und gemeinnützig zu machen". Es gab indessen nicht so viele vorurteilslose Menschen wie Alxinger, den Dichter des „Doolin", der Gall im Scherz seinen Kopf nach dem Tode vermachte, der dann tatsächlich ausgegraben, dem Beobachter eine „pudelartige Zirbeldrüse zum Beweise von des Verewigten Zutunlichkeit und Scherzhaftigkeit" aufwies. Vielleicht hätte der schon früh (1797) dahingegangene Alxinger sich diesen Scherz auch nicht geleistet, wenn er gewußt hätte, wie bald dies bitterer Ernst für ihn würde. „Aber", so fährt Gerning bezeichnend fort, „nun ist kein merkwürdiger Kopf, auch in der Toten-Ruhe, vorm Ausgraben mehr sicher, und so mancher Lebende muß sich abformen lassen, um dies Museum jetzt schon vermehren zu helfen". Und so setzten denn die Kopfjäger jetzt mit ihrem unheimlichen Treiben ein.

Schon L. P. Froriep erklärt im Jahre 1802, „daß Gall, ohngeachtet der großen Mühe, die er angewendet, doch nur Wenige (Köpfe) zusammengebracht. Ein jeder ist in Wien sehr besorgt und in großer Angst, daß sein Kopf in Galls Sammlung kommen könnte. Nun halten noch überdies alle Menschen so viel auf sich selbst, und haben eine so große Meinung von sich, daß jeder überzeugt ist, Gall laure schon lange auf seinen Kopf als auf einen der wichtigsten seiner Sammlung. Wie wenig vorurteilsfrei selbst aufgeklärte Männer hierüber denken, ist noch neuerdings durch den Oberbibliothekar Denis bewiesen, der in seinem Testamente die sorgfältigsten Vorkehrungen getroffen hat, daß sein Kopf nicht in Galls Hände fallen

möge. Unter den wenigen Schädeln, die Gall erhalten hat, finden sich mehrere sehr interessante, z. B. Wurmsers, Blumauers, Alxingers und einige andere".

Wir möchten aber bezweifeln, daß auch diese wenigen genannten Schädel Gall wirklich vermacht waren, und finden daher die Furcht der Zeitgenossen nicht unbegründet, daß ihr Kopf dereinst in dieser Sammlung prangen würde, denn langsam sickerten doch die Gerüchte von ihrer Vermehrung durch. So erfuhr man bereits 1798 aus dem „Neuen Teutschen Merkur" aus einem Briefe aus Wien: „Es ist traurig, daß seit kurzer Zeit Wien so viele Beiträge zu dem Nekrolog seiner verdienstvollen Männer zu liefern hat. Binnen zwei Jahren haben wir Alxinger, Blumauer, Jüngern, den Frater David, Unterbergern, Hunczofsky, Salaba, Jakobé, Regelsberger und jetzt in zwei Tagen den würdigen Mathematiker Melzburg und den Chemiker und Mineralogen Bode verloren. Wenn die Überreste geschätzter und geliebter Personen als Reliquien ihren Verehrern teuer sind, so können diese sich wenigstens damit trösten, die Crania der genannten nebst vielen andern ebenso wichtigen in der interessanten Schädelsammlung des Dr. Gall zu finden, wo ihre Köpfe nicht nur vor dem Zahne des Moders gesichert werden, sondern auch nach ihrem Tode noch lehrreich und nutzbar werden". Wir sehen hier die Schädelgalerie, in der die Namen berühmter Dichter, Maler, Ärzte und Gelehrten Wiens glänzen, schon ansehnlich vermehrt, und es ist zu bezweifeln, daß dies die ganze Beute der Jahre 1797 und 1798 darstellt. Sicher ist, daß die Köpfe gewaltsam entfernt worden waren, denn von einer Exhumierung nach der Verwesung kann hier noch keine Rede sein. Manche waren nach Einlauf dieses Briefes erst wenige Monate abgeschieden. Die grause Exekution mußte bei Nacht und Nebel wohl per nefas erst auf dem Friedhof vorgenommen werden, da vor dem Begräbnis eine solche noch weniger angängig war. Es konnte sich auch in keiner Weise um Unterschiebungen von fremden Schädeln handeln, denn in einem erst 1829 veröffentlichten Gutachten von S. Th. Sömmering, der ja übrigens auch des Dichters Heinses Kopf in Spiritus aufbewahrte, versichert dieser treuherzig: „Die Kopfbildung von Blumauer, Alxinger, Fräulein Frank, welche ich persönlich gekannt habe, vermochte ich noch in den Schädeln, die er (Gall) bei sich hatte, zu erkennen". Und er weist mit komischer Emphase den Vorwurf zurück, daß Gall mit seinen Köpfen etwa eine Täuschung beabsichtige. Auch der Arzt K. A. Rudolphi bewundert 1802 bei Gall die Schädel von Menschen, die sich durch etwas auszeichneten, von dem schön geformten Schädel des Dichters Jünger an bis zum mißgestalteten.

Man wundert sich nur billig, daß diese die Pietät verletzende Sammlung und namentlich ihre Herkunft, bei der es doch nicht mit rechten Dingen zugehen konnte, in einem katholischen Lande wie Österreich keinen Anstoß erregte und muß dabei erfahren, daß, ganz im Gegenteil, Gall durch den Polizeiminister Saurau in der Beschaffung von Irren- und Verbrecherschädeln noch unterstützt wurde. Daneben sollte er aber schon mit der Konkurrenz, sogar von ganz offiziöser Seite aus, zu rechnen haben. Wir erfahren, daß der Kustos der kaiserlichen Sammlungen, der Abbé Eberle, ebenfalls Köpfen bekannter Persönlichkeiten nachjagte und einem getauften Mohren nach dem Tode die Haut abzog, um sie ausstopfen zu lassen. Die Familie dieses Angelo Soliman wandte sich aber an die Kirche, die nun ihr gewichtiges Wort in die Wagschale legte und vorstellte, daß man Eberle auf die Schranken der Mäßigung „nachdrücksamst" anzuweisen hätte, „über welche ihn seine Begierde, der Natur auf die Spur zu kommen, hinausgerissen zu haben scheint, da er bald den Kopf eines beredten Predigers als des P. Poschinger, bald jenen eines tiefsinnigen Mathematikers und Mechanikers als des Fr. Davids und bald die Haut eines Schwarzen, wie itzt der Erde, die doch allein auf menschliche Überbleibsel einen geltenden Anspruch hat, entzieht und dadurch nur beim Publikum, dem solches nie unbekannt bleibt, Aufsehen erregt". Der ausgestopfte Mohr verschwand nun in der Rumpelkammer, aber die Köpfe von Poschinger und David tauchen bald darauf in Galls Sammlung auf. In einem Brief vom 27. Okt. 1827 verlangt

sogar Gall mit Nachdruck, daß man ihm den Kopf des Fraters David mit dem von Johannes Müller und dem von Voigtländer (berühmter Optiker, gest. 1797) nach Paris senden solle.

Sicher war es, daß die grabschänderische Tätigkeit Galls immer mehr im Volke in Gerüchten herumgetragen wurde, was den biederen Dichter Denis zwang, in seinem Testament vom 27. März 1799 in einem § 3 zu erklären: „Mein Leib soll ohne alle Trennung, ohne alle Verstümmlung, wider welche ich nöthigen Falles das Einschreiten der Obrigkeit anflehe, ganz in der Stille zur Ruhe gebracht werden". Wenn wir aber die berühmten Toten Wiens in den Jahren 1796 bis 1802 etwa noch exhumieren könnten, würden wir manche Überraschungen erleben, denn wir sind überzeugt, daß Gall zu seinen sämtlichen Porträtbüsten, die teils im Jardin des Plantes, teils im Badener städtischen Museum aufbewahrt sind, auch die Originalschädel besaß und daß sie in seiner Sammlung von 354 Schädeln auch zu finden sind, da ja von den bekannten, bei ihm befindlichen Schädeln von bedeutenden Persönlichkeiten auch die dazu gehörigen Porträtbüsten vorhanden sind. So bemerkt gelegentlich am 22. Febr. 1802 Zinzendorf in seinem Tagebuch, daß sich Gall auch des Schädels des Staatsrats Vogl bemächtigt habe. Auch findet sich noch unter den Porträtbüsten (Nr. 17) in Baden bei Wien die des Fräuleins Maisch, der Gouvernante bei diesem Staatsrat Vogl. In Paris wurden ihm ja übrigens sogar die Schädel von Boileau und La Fontaine ausgegraben und den Kopf eines hingerichteten Mädchens erhielt er frisch von der Guillotine weg. Aber er war auch bei sich selbst konsequent: auch sein eigener Kopf mußte daran glauben und wurde der Sammlung schließlich einverleibt.

Aber wie wir in Abbé Eberle einen gelehrigen Adepten der Kopfjagd sahen — manches mag ja wohl auch nur auf Kosten der wirklichen Pietät gehen, wie etwa der Kopf Pater Parhamers als Wohltäter der Waisenkinder noch jetzt in der Rennweger Waisenhauskirche aufbewahrt wird — so haben sich neben dem Meister auch Dilettanten eingestellt. Es wurde ihnen in Wien dies besonders leicht gemacht, wie denn der Arzt Rudolphi bei seinem Wiener Besuch im Jahre 1802 eröffnet, „daß man von den Totengräbern des großen Spitals in Wien schön gebleichte Knochen, gesprengte Köpfe usw. äußerst wohlfeil kaufe, da dergleichen bei dem Anatomiewärter in Berlin sehr teuer ist". Die Wiener Totengräber waren bei diesem Handel in der Tat nicht verlegen, wie dies weiterhin noch zu erhärten sein wird.

Schon der Analogie und der Zeit nach muß auch der vielumstrittene Schädel Mozarts damals seinen Liebhaber gefunden haben, da die Totengräber solchen Gelüsten leicht Vorschub leisteten, dies für sie offenbar ein gutes Nebeneinkommen war und sie die Konjunktur natürlich ausnützten. Es ist ohne weiteres denkbar, daß Mozarts Kopf nach der eingerissenen Mode zu Ehren der Phrenologie exhumiert wurde und bezeichnenderweise schließlich in den Besitz jenes berühmten Anatomen kam, der die ausgezeichnetste vorurteilsloseste Kritik der Gallschen Schädellehre in seiner topographischen Anatomie gab. Mozarts Tod im Jahre 1791 war ja den Kopfjägern sicher noch in Erinnerung, und wenn auch die meisten Beutezüge in die Jahre 1796 bis 1798, aber auch darüber hinaus fielen, so mag man wohl auch auf ältere Gräber von berühmten Leuten zurückgegriffen haben, besonders wenn es sich um ein so kostbares Stück handelte. Wenn nun in Hinsicht auf Mozarts Schädel die Legende über seine Beisetzung in jeder Hinsicht lügenhaft und von einer falschen Romantik beglänzt wird, so hat das weniger mit der Bestärkung der Identität des Kopfes zu tun als die Spuren der grabschänderischen Tätigkeit zu verwischen, da nach dem Bekanntwerden des Raubes von Haydns Kopf die Be-

hörden mit strenger Ahndung einschritten und die Urheber hier auch alle Ursache hatten, die Spuren ihrer dunklen Tätigkeit zu tilgen.

Als aus der Hinterlassenschaft des großen Anatomen Jos. Hyrtl Mozarts Schädel dem Mozartmuseum in Salzburg übergeben wurde, befand sich folgender Hinweis auf der teuren Reliquie: „Vom Totengräber Jos. Rothmayer, welcher sich die Stelle merkte, wo er Mozarts Sarg einscharrte, bei der Leerung des Gemeingrabes 1801 gerettet und von seinem Nachfolger Jos. Radschopf meinem Bruder Jacob geschenkt 1842. Hyrtl". Ebenso viele Unwahrheiten, wie in der erweiterten mühseligen Erzählung über die Exhumierung des Schädels! Danach wäre Mozarts Sarg in der vierten obersten Lage, links der erste, gelegen, dem sich bis zur Umgrabung nach zehn Jahren (1801) nur noch drei Särge anschlossen, worauf die vorgefundenen Knochen sorgsam zusammengetan, und als die Grube mit den neuen Bewohnern ganz vollgefüllt war, auf diese gelegt und wieder eingescharrt zu werden pflegten. Mozarts Grab selbst hatte sich der Totengräber zwar in seinem Schreibkalender notiert, der ging aber verloren. Das Interesse, welches dieser an Mozart nahm, wird dadurch erklärt, daß er bei seinen Sonntag-Kirchgängen als Kind mit seinem Vater die innerhalb des Linienwalles gelegene Waisenhauskirche besuchte und es noch lebhaft in Erinnerung hatte, wie er dort einst den Knaben Mozart eine Messe dirigieren sah und diese mit anhörte. Von diesem Tage an pflanzte sich die Hochschätzung Mozarts in sein Herz und mit dieser wurde er 13 Jahre später der „Schädelräuber", trotzdem es streng verboten war, sich aus den Gräbern überhaupt etwas anzueignen. Der Schädel ging zwar aus diesem Grunde pietätvollst, aber im strengsten Geheimnis von einem Nachfolger dieses ersten auf den andern über, bis er an Jakob Hyrtl geschenkt wurde; denn jeder dieser Totengräber fürchtete sich vor den bestehenden und drohenden gesetzlichen Folgen, die den Schädelräuber treffen oder die Seinen in Ungelegenheiten bringen konnten: keiner wollte seinen Vorgänger verraten oder auch nur dessen Namen in Unehre bringen. Es war demnach lediglich die Furcht, die sie alle beharrlich schweigen ließ, umsomehr, als sie noch überdies untereinander in Blutsverwandtschaft standen. So die Erzählung. Nach einer andern Version will aber Jakob Hyrtl den Schädel anfangs der fünfziger Jahre von dem Totengräber Franz Braun (seit 1850 angestellt) erhalten haben, wo er dann aus Jakobs Hinterlassenschaft im Jahre 1868 an Josef Hyrtl kam.

Diesen Behauptungen, ebenso vielen Märchen, wollen wir entgegentreten. Niemals konnte es Jos. Rothmayer sein, der sich nach Angabe des Zettels auf Mozarts Kopf die Stelle merkte, wo er Mozarts Sarg einscharrte, denn der Totengräber am St. Marxer Friedhof, der Mozarts sterbliche Überreste am 6. Dezember 1791 übernahm, hieß Simon Preuschl. Er, und kein anderer versenkte, was an Mozart sterblich war, in das Massengrab. Wie das Hauptbuch des Wiener Bürgerspitalamtes im Archiv der Stadt Wien beurkundet, war Preuschl schon seit 1786 Totengräber am St. Marxer Friedhof und bekam, wie dies ausdrücklich bemerkt ist, für die Bestattung der armen Toten aus dem St. Marxer Spital ein Adjutum von 8 fl: jährlich. Neben diese Ärmsten der Armen bettete er wohl auch den großen Meister, der auch ihnen kurz vorher mit dem Requiem aeternam dona eis Domine die inbrünstigste Fürbitte des Christen und Künstlers getan hatte. Nur Preuschl, der bis zu seinem am 12. August 1802 im Alter von 62 Jahren erfolgten Tode Totengräber

am St. Marxer Friedhof war, konnte sich also die Stelle merken, und als die gesetzliche Frist von sieben Jahren für die Wiederbelegung des Massengrabes um war, also im Jahre 1798 oder 1799, gerade als die Gall-Manie auf ihrem Höhepunkte stand und die meisten Schädel entwendet wurden, den Kopf an sich nehmen. Jos. Rothmayer, der erst als Nachfolger Preuschls von 1802 bis zu seinem Tode am 17. November 1809 im Alter von 40 Jahren den Totengräberdienst versah, hätte höchstens den Schädel von Preuschl übernehmen können, der aber für ihn keinen andern Wert hatte als tausend andere. Und nun soll Jos. Radschopf derjenige gewesen sein, der diese sonderbare Erbschaft durch Totengrabergenerationen hindurch an den Kupferstecher Jakob Hyrtl im Jahre 1842 verschenkt haben soll, der seinerzeit wieder gelegentlich erklärt, Mozarts Schädel von Braun erhalten zu haben, der aber wieder erst nach 1850 Totengräber war und den der Anatom Hyrtl durch die Verschweigung des Namens „schonen" wollte. Nun will aber Jakob Hyrtl den Schädel erst nach mehr als Jahresfrist nach dem Tode seiner Mutter, der am 6. November 1842 erfolgte, also Ende 1843 oder gar erst 1844, jedenfalls nach längerer Bekanntschaft mit dem Totengräber, die auf dem St. Marxer Friedhof erfolgte, erhalten haben, was mit dem auf dem Schädel vermerkten Empfangstermin von 1842 wieder nicht stimmt. Von einer Verwandtschaft zwischen Preuschl, Rothmayer und den späteren Totengräbern kann gar keine Rede sein, wie die Verlassenschaftsakten ergeben, so daß auch gar kein schonendes Stillschweigen am Platze war. Widersprüche auf Widersprüche also, die sich nur aus der Unsicherheit der Herkunft des Besitzes erklären und denen es nicht gelingt, die Spuren der tatsächlichen Erwerbung zu verwischen.

Es ist nach der Friedhofsordnung vollkommen unrichtig, daß das Armengrab erst 1801 — auch da käme natürlich nur Preuschl in Frage — umgegraben wurde, und der Totengräber hätte keines Schreibkalenders bezüglich der Grabstätte bedurft, die die Friedhofsprotokolle sicher bezeichneten, die aber leider im Revolutionsjahr 1848 bei der Beschießung des Friedhofs verbrannten. Und nun die rührende Geschichte, daß der biedere Totengräber selbst „als Kind" noch den Knaben Mozart seine Messe am 7. Dezember 1768 hätte dirigieren sehen und nun aus Pietät den Schädel geborgen hätte! Der angebliche Retter von Mozarts Schädel, Rothmayer, war damals noch gar nicht geboren, und Preuschl, der mögliche, war ein sehr ausgewachsenes „Kind" von 28 Jahren, dem Mozart, damals selbst in kulturellen Kreisen noch wenig bekannt, sicher noch weniger als Hekuba bedeutete. Mit der rührseligen Pietät ist es also auch nichts. Daß es aber Generationen von Totengräbern gar mit der Furcht aufnehmen mußten, um die grause Trophäe aufzubewahren, ist eine noch lächerlichere Angelegenheit, denn wem wäre es leichter gefallen als ihnen, diese Erbschaft bei jeder nächstbesten Gelegenheit dem Schoß der Erde wieder anzuvertrauen. Nein, die Sache liegt gewiß nicht so. Die Totengräber hatten nicht den Beruf, sich den Schädel Mozarts zuzuschieben und ihn endlich dann dem Jak. Hyrtl, ausgerechnet dem Bruder des berühmten Anatomen, der genug ähnliche Gebeine besaß, zu verehren. Der Schädel Mozarts ist sicher auf Veranlassung eines Gallianers durch Preuschl, der ähnliche Geschäfte zu Dutzenden besorgt haben muß, ebenso wie die Köpfe Blumauers, Alxingers, Jüngers e tutti quanti, die doch alle auf dem St. Marxer Friedhof ruhten, geraubt und dem Interessenten gegen ein gutes

Stück Geld ausgeliefert worden. Es war dies sicher das beste Nebeneinkommen Preuschls, der die Konjunktur tüchtig ausnützte, und wir hörten doch von Rudolphi, wie leicht man von den Wiener Totengräbern „schön gesprengte Köpfe" bekam. Der Schädel Mozarts war wohl von Anbeginn an in die gierigen Hände eines richtigen Kenners und Liebhabers gekommen, ohne daß Totengrabergenerationen ihn jahrelang ängstlich verbargen, und weit eher hatten diese Liebhaber, namentlich nach dem Skandal um Haydns Schädel, alle Ursache, reinen Mund zu halten, bis die teure Reliquie in die Hände Hyrtls kam, der wohl mit die Spuren der Herkunft verschütten half, aber dennoch das hohe Gewissen des Gelehrten hatte, das Gehäuse eines unsterblichen Geistes an würdiger Stelle zu hinterlegen. Man kann daher den Schädel Mozarts sicher für echt halten, dessen Identität freilich die Totenmaske schlagend erweisen würde, wenn nicht Madame Mozart diesen stummen Ankläger ihrer Grabesschuld eines Tages mit besonderer Genugtuung vernichtet hätte. Und wohl steht auch bei Mozarts Schädel Gall selbst der ganzen Angelegenheit nicht fern, da charakteristischerweise der unbekannte Verfasser einer Novelle in der alten Wiener Theaterzeitung (1853, S. 881) daran erinnert; „daß Gall, als er Mozarts Schädel erblickte, die Entwicklung des musikalischen Organs so sehr in Entzücken versetzte". Und so mag dieser Verfasser mehr von dem Geheimnis um Mozarts Kopf gewußt haben, als wir ahnen.

Und so wie ein Preuschl auf dem St. Marxer Friedhof stellten sich sicher genug Kollegen auf anderen Friedhöfen zur Verfügung, da ja auch Gall seine Schüler fand, selbst als er längst in Paris war. Die Tagebücher Rosenbaums enthüllen uns z. B. für den Hundsthurmer Friedhof allein mehrere solcher gräßlichen Exempel. Die beliebte Schauspielerin Betty Roose war am 24. Oktober 1808 an den Folgen einer Entbindung gestorben und wurde auf dem Hundsthurmer Friedhof beerdigt. Bald danach faßten der Kunstenthusiast Jos. K. Rosenbaum und einige andere den Plan, der Roose den Kopf abzuschneiden. Es beteiligten sich daran seine Freunde Jungmann und Peter und der Arzt Weiß. Am 3. November nachts sollte die Sache vor sich gehen. Der Totengräber Jak. Demuth wurde gewonnen, er sollte 25 fl. erhalten. Es war eine düstere Mondnacht, als sie über die Friedhofsmauer bei Rooses Grab stiegen, doch war der Totengräber betrunken und machte Einwendungen, so daß die Exhumierung auf den 4. November verschoben wurde. An diesem Tag um 8 Uhr abends begann man mit der Graböffnung, um 10 Uhr war der Kopf schon abgenommen, der dann im Vortuch des Totengräbers geborgen, in eine Totentruhe versteckt, am nächsten Tag durch die Linie geschmuggelt und in die Leopoldstadt in Peters Garten gebracht wurde. Am 6. November besorgte Dr. Weiß die Mazeration des Schädels, daran schloß sich eine Trauerfeier, und der Kopf wurde in einer Art Denkmal verborgen. Wohin er später gekommen ist, ist unbekannt. Ganz dieselbe Prozedur wiederholte sich im Jahre 1809 an Vater Haydns Kopf, was aber, als der Fürst Esterházy die Überreste Haydns exhumieren ließ, um sie nach Eisenstadt zu bringen, zu der peinlichen Entdeckung führte, daß der Kopf fehlte. Da die Entrüstung groß war, schritten die Behörden streng ein. Dennoch hatten die Übeltäter die Frechheit, zuerst einen fremden Schädel, statt des echten auszufolgen. Wir erinnern nur kurz daran, daß auch dem Schädel Raimunds zum Teil dasselbe Schicksal wurde und zwar gerade durch den teilweisen Erben der Gallschen Schätze, den Dr. Rollett in Baden. Toni Wagner, die langjährige Freundin Raimunds und Hüterin seines Nachlasses, scheute sich nicht, die Hirnschale des unglücklichen Dichters in ihrem Bett zu bergen und mit ihr zu schlafen. Ebenso aber behauptet der Arzt und Universitätsprofessor Mor. Benedikt (Aus meinem Leben, 1906, S. 5f.), daß Beethovens Schädel von Liebhabern in Mitleidenschaft gezogen

worden wäre. Bei der Öffnung von Beethovens Grab soll bereits durch einen englischen Gelehrten das Gehörorgan aus Beethovens Schädel entfernt worden sein. Der naive Mann glaubte offenbar aus dem Bau des äußeren Gehörorgans ein Verständnis für die Schöpfung der IX. Symphonie zu gewinnen! Außerdem spricht Benedikt den Verdacht aus, daß „auch der Schädel, der später als jener Beethovens ausgegeben wurde, ein unterschobener ist. Vielleicht wird er einmal, wenn die Lüftung des Geheimnisses ohne Gefahr ist, in einem fremden Museum auftauchen. Die Totenmaske und der Schädel stimmen nicht". Das wäre also der dritte im Bunde von den Köpfen der größten Musiker Wiens, der allerdings noch der würdigen Auferstehung aus seinem Versteck harrte! Die Romantik der Biedermeierzeit, die sich sonst so liebenswürdig in Veilchen und Vergißmeinnicht gerahmt gab, nahm also gelegentlich, vielleicht um den Spruch zu erhärten, daß sich Gegensätze berühren, auch recht macabre Formen an, die in diesen Altwiener Friedhofsabenteuern in einem ganz besonderen Gemisch von Gelehrsamkeit und Personenkultus gipfeln.

Kleine Beiträge

Ergänzung des Noteninventars der Peterskirche zu Görlitz. In den Miszellen von XI, 8 der ZMW habe ich einen Musikalienkatalog der Görlitzer Peterskirche vom Jahre 1593 mitgeteilt, ergänzt durch ein Noteninventar von 1650/51. Erneute Nachforschungen in den alten Peterskirch-Rechnungen (Gemeinde-Archiv) erlauben, das Verzeichnis zu erweitern. Es finden sich dort noch folgende Angaben:

1. 13. II. 1638: dem Buchbinder von Michaell Lohr Mariemont[1] partibus zum binden 9 Theil vom St. 4½ gr. = 1 sch. 51 kr. 3 ₰. (Die 22 neuen teutschen Kirchengesänge erschienen 1629—37.)
2. 8. V. 1651: Churf. durchl. Capelmeistern H. Heinrich Schützen, weiln er hiesiger Kirche den dritten Theil seiner Geistlichen Symphonien verehret, 2 Ducaten = 4 sch. 8 kr. Dem Boten Trinckgeld 18 kr. (Der 3. Teil von Symphoniarum sacrarum erschien 1650.)
3. 2. XI. 1652: verehrte Hr. Andres Hammerschmidt der Kirchen zu St. Petri u. Pauli den 5. Theil Musicalischer Andachten. Dem Bothen Trinckgeltd 18 kr. Bindelohn 36 kr. — H. erhielt am 17. IV. 1653 2 Ducaten = 4 sch. 8 kr., der Bote 9 kr. Trinkgeld. (Der 5. Teil der Mus. And. erschien 1653.)
4. 28. IV. 1653: Cantional Joh. Hermann Scheins 1 Thlr. 16 arg. in die Sacristei = 1 sch. 50 kr. (Erschien 1627 u. 1645)[2].
5. 14. VI. 1653: Sigmundt Ranisii[3] Sprüche, Lieder und Psalmen mit 1—6 und mehr Stimmen, 56 kr.

   19. VII. 1653: Dem Boten, so von H. Syndico Siegmund Ranisio zu Kotbus E. E. Rathe seine Musicalische Sachen zugeschrieben, Trinckgeld 12 kr. (Zur Ergänzung aus den Ratsrechnungen: 20. VIII. 1653 Hrn. Sigismund Ranisio Syndico zu Cottbuß pro dedicatione etzlicher Gesänge 12 Thlr.)
6. 14. VI. 1653: Decas Prima Musicalischen Fleißes, 1. Th. mit 3—7 Stimmen

[1] s. Riemann.

[2] Vgl. ZMW XI, 8, S. 510.

[3] Ob dies ein Bruder, Sohn oder überhaupt Verwandter von Christoph Ranisch (1595—1638) gewesen ist, konnte ich nicht feststellen; vgl. Paul, Handlex. d. Tonkunst. Ein Nikol. R. war 1649 Mitglied des Collegium musicum in Görlitz; vgl. ZMW III, S. 601.

mit und ohne Violon Tobiae Tscheutschners[1] 60 kr. Zu planiren und zu hefften à 5 kr. für 8 St. 40 kr.

7. 14. VI. 1653: Psalmodiae Novae, 1. Theil à 5 mit 3 singenden Stimmen und 2 Violen Johannis Werlini[2], Ulm, mit Bindelohn 1 sch. 20 kr.

8. 1. VIII. 1653: Heinrich Albertens Kirchen-Melodien oder Lieder 2 sch. 4 kr.

9. 23. IV. 1654: Fasciculus Triciniorum Sacrorum Henrici Grimmii[3] 21 kr.

10. 23. IV. 1654: Missae et Praecipuos dies festos, 5, 6 u. 8 vocibus Georgii Vinzii[4] à 22 arg. = 66 kr. Hievon zu planiren und hefften 18 kr.

11. 19. VIII. 1654: In die Kirche gekauft Andres Hammerschmidts Dialogi ersten Theil 63 kr. (Das Werk ist u. a. auch gewidmet dem Stadtrichter Georg Endermann in Görlitz[5].)

12. 23. VIII. 1654: Pars Prima Cantionum Sacrarum, cum 6, 7, 8 et pluribus vocibus concinnatarum; Autore Melchiore Vulpio Cantore Vinariensium. Edito 2. Correctior. (Die 2. Aufl. erschien 1611.)
Secunda Pars Selectissimarum Cantionum Sacrarum, cum 6, 7, 8 et pluribus vocibüs concinnatarum. Autore Melchiore Vulbio (!) Cantore Vinariensium. Jenae. Excudebat Johannes Weidener, Impensis Henrici Birnstiels Heredum Bibliopolae Erphordensis. Anno 1610. Kostet 2 Thlr. 18 arg. = 2 sch. 38 kr.

13. 23. VIII. 1654: Opusculum Novum Selectissimarum Cantionum Sacrarum cum 4, 5, 6, 7 et 8 voc. compositum atque in lucem editum per Melchiorem Vulpium, Vinariensium Cantorem. Ao 1610. Erfurti per Martinum Wittelium excusum. Impensis Henrici Birnstilii, Bibliops. Erford. Kostet 1 Thlr. 6 arg. = 1 sch. 26 kr.

14. 27. IX. 1654; Melchioris Vulpii ander Theil Sonntäglicher Sprüche von Trinitatis bis auf den Advent. 30 kr.

15. 13. V. 1655; H. Andres Hammerschmieden zur Zittau Verehrung, wegen seiner Evangelischen Gespräche, so er unser Kirche verehret, 2 Ducaten = 4 sch. 8 kr. (Hammerschmidt hat übrigens am 29. XI. 1658 die kleine Orgel der Peterskirche chormäßig und der großen Orgel gleich gestimmt, wofür er 6 sch. 12 kr. erhielt. (Peterskirch.-Rechn. 1658/59.)

16. 1. IV. 1656: H. Johann Tobia Engels wegen Johan Pieter Sweelings[6] Lateinischen Psalmen 16 Thlr. = 16 sch. 32 kr. (Schon in den Ratsrechnungen 1616/17 findet sich folgender Eintrag: 21. IV. 1617 Martino Martinio zu Cottbuß Markgräfl. Brandenburg. bestallten Musico wegen eines Theils Johann Peter Sweelincks Organisten zu Amsterdam Psalmen, so er auß der frantzösischen inn die deutsche Sprache versezet und einem Rathe verehret, zum honorario geschicket 2 fl. ung. = 4 sch. 30 kr.)

17. 6. VI. 1657: Opus Musicum, ab 1—8 vocibus concertantibus et variis instrumentis adjuncto Choro pleniori, sive, ut vocant, in Ripieno concinnatum ... à Samuele Capricorno[7], Musicae ibid. S. S. Trinitat. Directore Norimbergae. Typis Christophori Gerardi, Sumptibus Autoris Ao. 1655. in Folio. 2 sch. 58 kr.

18. 6. VI. 1657: Musica Sacra, h. e. Missae, Psalmi et Motteti à 3, 4, 5 vocibus cum Instrumentis quarum Cant. prim., Cant. sec., Altus, Tenor, Bassus,

---

[1] 1649—75 Organist in Breslau; vgl. Paul, Handlex. d. Tonk., u. Hoffmann, Schlesisches Tonkünstler-Lex.

[2] Um 1640 Musikdirektor in Lindau, vgl. Paul.

[3] s. Riemann.

[4] Vielleicht der Naumburger Domkantor Vintzius? vgl. AfM IV, S. 328.

[5] Vgl. ZMW III, S. 600.

[6] s. Riemann, auch betr. der Übersetzung durch M.

[7] s. Riemann.

Violin. I, Violin. II, Violon et pars pro Organo. Opus primum, editum à Sebastiano Antonio Scherer[1], Musico Ulmensi. Ulmae. Typis et Impensis Balthasari Kühnen, Reipubl. Typogr. Ao. 1657. 1 Thlr. 12 gr. = 1 sch. 38 kr.

19. 25. XII. 1660: Harmonisches Chor- und Figural Gesangbuch augspurgischer Confession . . . mit 2—6 Stimmen, in Simplici et fracto Contrapuncto, nach den gewöhnlichen Tonis Musicis gerichtet. Beneben einem nützlichen Unterricht nothwendiger Musicalischer Sachen, welcher auch die Tonos eines jeglichen Gesanges auf eine neue Manier gar deutlich erweiset. M. Laurentio Erhardi[2] Hagenoae-Alsato Collega et Cantore in Gymnasio ad Moceum (? schwer lesbar!) Francfurtano. 1650. 1 sch. 30 kr.

Nach 12jähriger Lücke endlich als letzte Anschaffung bis zum großen Brande der Peterskirche im Jahre 1691, der alle Notenschätze vernichtete:

20. 16. XI. 1672: Des Demantii Trias Harmonica precum vespertinarum in die Kirche vorschafft, weil die alten partes nicht mehr können gebrauchet werden, . . . 1 sch. 17 kr. Max Gondolatsch (Görlitz)

Ein kritischer Neudruck von Haberls Palestrina-Ausgabe? Im letzten Heft seiner verdienstvollen Zeitschrift „Note d'Archivio" beschäftigt sich Raffaele Casimiri eingehend mit Haberls Gesamtausgabe der Werke Palestrinas. („Il ‚Kirie' della Messa ‚l'homme armé' di Giov. Pierluigi da Palestrina e una trascrizione errata", Jahrg. X, Nr. 2, S. 101ff.) Der Nachweis, daß Haberl bei der Übertragung des Tenors im Kyrie III dieser Messe ein schwerwiegender Irrtum unterlaufen ist, ist Casimiri durchaus geglückt. Doch interessiert uns Deutsche weit mehr der Anhang, den er seiner Untersuchung folgen läßt. Hier setzt er sich grundsätzlich kritisch mit Haberls Ausgabe auseinander. Ausgehend von dem 1920 gehegten Plan einer italienischen Gesamtausgabe Palestrinas (edizione principe nazionale), dessen Vater der damalige Sottosegretario delle Belle Arti, Rosadi, war, und der damals scheiterte, macht er kritische Ausstellungen an Haberls Werk, die uns in manchen Punkten wesentlich scheinen. Wir geben zu, daß Haberl nicht nach den Gesichtspunkten edierte, die für uns heute gültig sind. Casimiri weist ihm allein für den Inhalt des „Codice 59", dem er selbst 1919 eine besondere Studie widmete, 96 Fehler nach. Mit Recht fragt er weiter: „E quante sono le mende negli altri 30 volumi?" (scil. der Haberlschen Ausgabe). Die Textunterlegungsfehler dagegen, die Casimiri Haberl vorwirft, dürften nicht so schwer wiegen, daß sie Haberls Ausgabe unbrauchbar machten. Casimiri behauptet, daß in Kyrie und Christe der Text in allen Stimmen stets dreimal gesungen werden muß, und kommt dadurch auf — 3348 Fehler in den 93 Messen Palestrinas! So richtig die Behauptung Casimiris sein mag, sein Fehlerberechnungsverfahren scheint mir denn doch zu kleinlich. Wenn wir uns schon darüber klar sind, daß die Haberlsche Unterlegung in allen Messen den gleichen Fehler macht, dann ist es eine Kleinigkeit, die richtige Textierung auf alle Messen anzuwenden. Wichtiger für uns Deutsche ist die Behauptung, daß beim „Kyrie eleison" und „Christe eleison" das eine „e" elidiert werden müsse, also zu textieren wäre „Kyri-e‿e-leison", „Christ-e‿e-leison". Casimiri begründet diese Elision mit dem Brauch des 16. Jahrhunderts und den Regeln der damaligen Theoretiker über die Textunterlegung. Ich bin nicht in der Lage, seine These nachprüfen zu können, möchte aber darauf hinweisen, daß bisher, soweit meine Kenntnis reicht, kein deutscher Herausgeber nach ihr unterlegt hat. Sollte sie richtig sein, so ergeben sich offenbar für die lateinischen Werke italienischer Komponisten des 16. Jahrhunderts wesentlich andere Textierungsgesetze als für die niederländischer, deutscher und auch französischer Meister. Denn das Elisionsprinzip müßte folgerichtig auch

[1] s. Riemann. [2] s. Riemann.

auf alle anderen Textstellen ähnlicher Art angewandt werden. Letzteres meint Casimiri offenbar, wenn er die Textierungsfehler in den Motetten usw. andeutet. Wollen wir diese Verschiedenheit der Textierung lateinischer Kompositionen nach ihrer nationalen Herkunft durchführen, so müssen wir zwangsläufig dabei berücksichtigen, daß Werke von Italienern, in Deutschland gesungen, anders textiert wurden, als ihr Autor beabsichtigt hatte, und umgekehrt, nichtitalienische Werke in Italien dem Elisionsprinzip unterworfen wurden. Es wäre also eine lohnende Aufgabe, durch Vergleichen italienischer und außeritalienischer Drucke oder handschriftlicher Fixierungen einer und derselben Komposition festzustellen, ob etwa durch Zusammenziehung oder Zerlegung von Notenwerten tatsächlich auf die besondere Praxis der Textierung Rücksicht genommen wird. Wenn wir noch weiter gehen wollen, so müßten wir selbst innerhalb der verschiedenen Länder deutscher Zunge andere Textierungspraktiken annehmen. Die Aussprache des Kyrie als Kyrje, die in Mittel- und Norddeutschland selbstverständlilch ist, könnte im Westen niemals vorausgesetzt werden, da der Westdeutsche das Wort dreisilbig als Ky-ri-e ausspricht. Es eröffnen sich hier Perspektiven für die Editionspraxis, die noch nicht zu übersehen sind. Der Italiener Casimiri nimmt für seine Nation in Anspruch, daß ihr das Verständnis für die Textierung lateinischer Werke in höherem Maße eigne als anderen. Der Satz, in dem er das tut, ist so charakteristisch, daß ich ihn hier ganz zitieren möchte: „Senza dubbio — ed è giusto riconoscerlo — è più facile per noi italiani figli dei nostri padri latini, che non per gli esteri, comprendere certe cose che per noi di casa nostra sono — oltre al resto — anche il portato di una tradizione mai interrotta." Wir stehen hier vor einer Nationalisierung der Musikwissenschaft, die sich übrigens dem aufmerksam Beobachtenden auch in anderen Äußerungen italienischer Kollegen schon länger bemerkbar macht. Diese Nationalisierung wirft uns nicht etwa zurück, sondern stellt uns vor neue Aufgaben, die uns nur fördern können. Casimiri schlägt nun zur Behebung der Haberlschen Fehler nicht etwa eine vollständig neue Ausgabe, ebensowenig aber ein bloßes Errata-Supplement vor, sondern eine radikale Revision, einen wirklich kritischen Neudruck (nuova ristampa veramente critica) der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe unter Hinzufügung aller seit Haberls Tod hinzugekommenen Palestrinafunde. Das würde auf begrüßenswerte deutsch-italienische Zusammenarbeit hinauskommen. Bevor wir aber diesem Gedanken nähertreten, müßten sich nach meiner Ansicht erst einmal unsere Palestrinaforscher mit Casimiris Thesen kritisch auseinandersetzen. Erst dann kann man mit dem Italiener fragen: „Ma tale progetto ha la possibilità di poter essere accolto dalla benemerita Casa editrice Breitkopf e Haertel di Lipsia, proprietaria dell'edizione?"

Hans Albrecht (Essen)

Schobert und Schubart. W. A. Mozart war bekanntlich während seines Aufenthaltes in Augsburg im Oktober 1777 viel mit dem Augsburger Orgel- und Klavierbauer Joh. Andr. Stein zusammen. Er spielte auch auf Steins berühmter, i. J. 1757 vollendeter Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg und erzählt in seinem Briefe vom 17./18. Oktober 1777 (Schiedermair Nr. 82, Bd. I, S. 90) dem Vater mit einem gewissen Behagen, wie Stein ängstlich und bedenklich war, ob er, Mozart, als „großer Clavierist" ein Instrument werde meistern können, „wo kein Douceur, keine Expression, kein Piano, kein Forte stattfindet". Mozart „merkte aus Steins Diskursen, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgel machen", und Stein erzählt ihm, „er hätte auch Schoberten auf sein Verlangen auf die Orgel geführt", und fährt weiter: „es war mir schon bange, denn Schobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll, denn ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit sein, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgel . . ."

Diese Erzählung Mozarts bzw. Steins ist von den Musikhistorikern bis jetzt ausnahmslos auf den Klavierspieler und Komponisten Johann Schobert (gest. 1767) bezogen worden (vgl. H. Riemann, Ausgewählte Werke von Johann Schobert, Ein-

leitung [DDT Bd. 39, Leipzig 1909], T. de Wyzewa et G. de Saint Foix, W. A. Mozart, Paris 1912, Bd. I, S. 64ff., und zuletzt noch H. Th. David, Johann Schobert als Sonatenkomponist, Kassel 1928), und in der Literatur über Johann Schobert spielt dieser sein angeblicher Besuch bei J. A. Stein in Augsburg eine gewisse Rolle. Otto Jahn hat diesen Besuch in Mozarts Lebensbeschreibung aufgenommen, und seitdem ist an dieser Angabe nicht gerüttelt worden; im Gegenteil, da über Schoberts Leben, außer seinem traurigen Ende, fast nichts bekannt ist, so mußte dieses vermeintliche Faktum als besonders wertvoll für allerhand Vermutungen über Schoberts Herkunft und Reisewege herhalten (Wyzewa-St. Foix, Riemann). Ich glaube aber, daß auch dieser geringfügige Anhaltspunkt für Schoberts Lebensgeschichte sich bei näherem Zusehen ins Nichts verflüchtigt. Denn Stein hat dem jungen Mozart ganz gewiß nicht von dem längst verstorbenen Schobert erzählt, der vor etwa 20 Jahren in Augsburg hätte sein können, sondern von seinem Freund Christian Friedr. Daniel Schubart (1739—1791). Mozarts Schreibung der Eigennamen — hier Chobert — besagt gar nichts, denn er schreibt die Namen ganz willkürlich nach dem Gehör, so z. B. schreibt er im gleichen Briefe den Augsburger Fabrikanten Christof Gignoux einmal schenio und ein andermal geniaux. Aus des raschsprechenden Rheinpfälzers Stein Munde hörte er ja insbesondere die Selbstlaute in ganz anderer Färbung als in der gewohnten Salzburger Mundart. Wohl war Johann Schobert dem jungen Mozart seit dem Pariser Aufenthalt 1763 bekannt, aber was Stein erzählte, das paßt haarscharf und unverkennbar nur auf Schubart, der fast ein Jahr in der alten Reichsstadt gelebt hatte und noch keine drei Jahre von Augsburg weg war, der nach seinem eigenen Bericht (Schubart, Leben und Gesinnungen, Stuttgart 1793) die Barfüßerorgel mehrmals gespielt hatte, der mit Stein in innigem Verkehr gestanden hatte, an den die Erinnerung in Augsburg noch ganz frisch und lebendig war und dessen unglückliches Schicksal überdies damals in aller Munde war. Für einen längeren Aufenthalt Schoberts in Augsburg fehlt aber auch jeder Anhalt, und wie wäre er als flüchtiger Reisender und landfremder Mensch dazu gekommen, es „allen Leuten" zu sagen, so daß die Kirche „ziemlich voll" war? Das konnte doch nur ein Mann mit großem Bekanntenkreis, wie ihn Schubart in Augsburg sich bald erworben hatte, ein sehr umgänglicher, redseliger, etwas prahlerischer Mensch, der nach seinem eigenen Selbstzeugnis „nichts für sich allein behalten konnte", sondern der „mitteilen oder bersten mußte", ein Mensch, sagt Stein, „voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit", der wohl Steins Flügel mit großem Ungestüm bearbeitet hatte und der sich dann über Erwarten als guter Orgelspieler erwies — kurz und gut, wir sehen hier den Sausewind — Brausewind Schubart in allen charakteristischen Zügen vor uns, wie er leibt und lebt. Für einen Aufenthalt des Pariser Schobert in Augsburg ergibt sich nicht die geringste Anknüpfung, und die vielfältige, schon im 18. Jahrhundert so beliebte Verwechslung Schobert — Schubart dürfte endgültig aus der Musikgeschichte gestrichen werden. Schobert ist nach Grimm ein „Schlesier", nach Gerber stammt er aus „Straßburg" — vielleicht läßt sich doch in dem westpreußischen oder in dem uckermärkischen „Strasburg" eine Spur von ihm finden?

Karl August Fischer (München)

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1933/34

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. Peter Raabe: liest nicht.

Amsterdam. Privatdozent Dr. K. Ph. Bernet Kempers: Übersicht der Musikgeschichte — Joh. Seb. Bach — Polyphonie: Gemeinsame Besprechung und Analyse polyphoner Kunstwerke aus verschiedenen Zeitaltern — Rich. Wagners Leben und Werke seit der Flucht aus Dresden — Verzierungspraxis, je einst.

Basel. Prof. Dr. Karl Nef: Grundzüge der neueren Musikgeschichte von der Entstehung der Oper bis zur Gegenwart, einst. — Bach-Analyse mit Lektüre von Mattheson und Scheibe, gemeinsam mit Prof. Handschin, zweist. — J. S. Bach, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen im Anschluß an das Geschichtskolleg, zweist. — Collegium musicum: Kompositionen der Vorfahren und der Söhne Bachs, zweist.

Prof. Dr. Wilhelm Merian: Frühgeschichte des Oratoriums, einst. — Schuberts Klaviermusik, einst.

Prof. Dr. Jacques Handschin: Bach-Analysen mit Lektüre von Mattheson und Scheibe, gemeinsam mit Prof. Nef, zweist.

Berlin. Universität. Prof. Dr. Arnold Schering: Beethoven, dreist. — Aufbau und Eigenart des deutschen Musikwesens seit 1700, einst. — Hauptseminar: Musik und Ethos in der Musikgeschichte der neueren Zeit. — Proseminar: Einführung in die Quellenkunde und Methodik deutscher Musikforschung, eineinhalbst. — Collegium musicum instrumentale (Orchesterübungen) zweist.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte des Mittelalters, zweist. — Georg Friedrich Händel, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene, eineinhalbst.

Prof. D.Dr. Hans Joachim Moser: Das deutsche Volkslied, mit gesanglichen Erläuterungen, eineinhalbst. — Übungen zur Geschichte der Musikwissenschaft, einst.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik II: von Bach bis zur Gegenwart, zweist. — Deutsche Volksliedkunde, einst. — Übungen über musikästhetische Grundfragen, zweist.

Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, mit Demonstrationen, zweist. — Übungen über Stilprobleme der musikalischen Renaissance für Vorgeschrittene, zweist. — Übungen zur Einführung in die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts, für Anfänger, mit Lichtbildern und Demonstrationen, zweist. — Collegium musicum vocale (praktische Chorübungen), zweist. — Studentischer Chor, eineinhalbst. alle 14 Tage.

Privatdozent Dr. Helmuth Osthoff: Einführung in die Musikgeschichte auf systematischer Grundlage, zweist. — Stilkritische Übungen zur Musik des Barock, einst.

Prof. Johannes Biehle: Musikalische Liturgik II (Choralgesang), zweieinhalbst. — Orgelstruktur und Einbau der Orgel im Raum, zweieinhalbst. — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit, mit bes. Berücksichtigung der Kirchenmusik, zweieinhalbst. — Unter Mitwirkung des Hochschulassistenten Dr. Herbert Biehle: Übungen zur Liturgik II und Stimmbildung, einst. — Musiktheorie I, einst. — Orgelspiel für Anfänger (nur für Theologen). — Akademischer Kirchenchor, nach Bedarf. — Kolloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Instituts für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik des Musikers usw., auf Einladung.

— Staatliche akademische Hochschule für Musik. Prof. Dr. Georg Schünemann: Richard Wagner, einst. — Instrumentenkunde, einst.

Lektor Dr. Ing. Friedrich Trautwein: Musikalische Akustik, zweist.

Prof. D.Dr. Max Seiffert: Generalbaßpraxis des Barock, — deutsche Kammermusik vor Bach und Händel, — deutsche Klaviermusik vor Bach und Händel, — das deutsche einstimmige Lied im 17. und 18. Jahrhundert, — Händels Leben und Werke, — deutsche Orgelmusik vor Bach, je einst.

Dr. Franz Rühlmann: Systematik der Opernregie, zweist.

Dr. Friedrich Mahling: Musik und Weltanschauung, zweist. — Deutsche Musikgeschichte im Umriß, zweist.

Prof. Carl Clewing: Anatomie, Physiologie und Hygiene des Stimmorgans, einst.

— Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte II, von 1600—1750, zweist. — Einführung in den gregorianischen Gesang, einst. — Gregorianische Praktika für Anfänger und Fortgeschrittene, je einst. — Musikgeschichtliche Arbeitsgemeinschaft, zweist. — Collegium musicum vocale: Alte Liedsätze des 15. u. 16. Jahrhs., zweist.

Prof. Heinrich Martens: Das Führer- und Arbeitsprinzip im Musikunterricht der höheren Schule. — Das deutsche Lied- und Musikgut der Mittel- und Oberstufe der höheren Schule, zweist. — Lehranweisung und praktische Übungen in der pädagogischen Abteilung, achtst. — Jugendchor, vierst. — Instrumentalgruppe, zweist. — Arbeitsgemeinschaft der Oberstufe: J. S. Bach (weltliche Chorwerke), zweist.

Prof. Fritz Jöde: Grundlegung der Musikpädagogik für die Schulen, zweist. — Melodielehre, einst. — Deutsche Stammeskunde im Liede, einst.
Prof. Wolfgang Reimann: Evangelische Liturgik: Psalmodie, Mette und Vesper, liturg. Feiern, Choralkunde und Improvisationsübungen, einst. — Bau der Orgelpfeifen, Orgeldispositionen, Stilepochen und Orgelbau, zweist.
Prof. D.Dr. Max Seiffert: Generalbaßpraxis, dreist.
Lektor Franz Wethlo: Stimmphysiologie, zweist.

Berlin. Technische Hochschule. Prof. Dr. Hans Mersmann: Die deutsche Vokalmusik: eine Geschichte ihrer Ideen, Stoffe und Formen; mit praktischen Vorführungen, einst. — Arbeitsgemeinschaft: Einführung in das Hören von Polyphonie, zweist.
Prof. Johannes Biehle: Praktikum für Orgelbau.

Bern. Prof. Dr. Ernst Kurth: Kontrapunkt, zweist. — Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke, zweist. — Seminar: Orlando di Lasso und seine Zeit, zweist. — Proseminar: Die musikalischen Kulturkreise der beginnenden Neuzeit, zweist. — Collegium musicum, zweist.
Privatdozent Dr. Max Zulauf: Chr. W. Gluck und seine Opernreform, einst. — Instrumentenkunde, einst.
Ernst Graf, Prof. a. d. evangel.-theol. Fakultät und Münsterorganist: Die geschichtliche Entwicklung und liturgische Aufgabe der Orgelmusik im evangelisch-reformierten Gottesdienst, einst. — Praktikum für kirchliches Orgelspiel, einst.

Bonn. Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte und Ästhetik der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels, I. Teil, dreist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist.
Privatdozent Dr. Leo Schrade: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Proseminar), zweist. — Die Kultur der Musik des späten Mittelalters, dreist. — Übungen zu Guillaume de Machaut, zweist.
Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg: Theorie und Geschichte der abendländischen Tonsysteme, einst. — Übungen zu Arnolt Schlicks „Spiegel der Orgelmacher und Organisten", einst. — Kursus in Harmonielehre, einst.
Beauftr. Dozent Wilhelm Maler: Harmonielehre, zweist. — Übungen im linearen Satz, zweist.
Lektor Adolf Bauer: Akkordverbindungen, Modulation, Choralsatz, zweist. — Der instrumentale Kontrapunkt, zweist. — Partiturlesen, zweist. — Sebastian Bachs Werke in Aufbau, Gliederung und klanglichem Ausdruck, zweist.

Breslau. Universität. Prof. Dr. Arnold Schmitz: Brahms und Bruckner, zweist. — Übungen des Mittelseminars im Anschluß an die Vorlesung, zweist. — Das Barockproblem in der abendländischen Kunst- und Geistesgeschichte (Mittelalter und Neuzeit), zusammen mit den Prof. Frey, Heckel, Merker und Ranke), zweist.
Privatdozent Dr. Ernst Kirsch: Proseminar: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, zweist. — Notationskunde, zweist. — Übungen zur Analyse: Aus der Entwicklungsgeschichte des harmonischen Satzes (mit Einführung in Theorie und Methodik), zweist.
— Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. D.Dr. Johannes Steinbeck: Einführung in die evangelische Liturgik (für Musikstudierende), einst.
Privatdozent Dr. Ernst Kirsch: Harmonielehre, praktisch, zweist.
Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Palestrina, sein Leben und Werk, einst. — Übungen des Cäcilienchors im Erzbischöfl. Studentenkonvikt, zweist.
Oberorganist Gotthold Richter: Praktische Orgelübungen für Theologen u. Philologen.
— Technische Hochschule. Privatdozent Dr. Hermann Matzke: Deutsche Musikgeschichte von Bach bis Pfitzner, einst. — Harmonielehre I, einst. — Collegium musicum, eineinhalbst. — Stimmbildungskurs, einst. — Im Institut für musikalische Technologie: Technisch-musikwissenschaftliche Übungen (die Grundlagen der Musiktechnik), eineinhalbst. — Orgelspiel und Orgeltheorie, zweist.

Danzig. Technische Hochschule. Prof. Dr. Gotthold Frotscher: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, zweist. — Bachs Wohltemperiertes Klavier, einst. — Instrumentationsübungen, einst. — Collegium musicum vocale et instrumentale, dreist.

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. Schmitz: Geschichte der klassischen Sinfonie, einst. — Privatdozent Dr. Gerhard Pietzsch: Geschichte der abendländischen Musik II, zweist. — Übungen zur Geschichte der Musik, einst.

Erlangen. Privatdozent Dr. Rudolf Steglich: J. S. Bach, zweist. — Seminar: Schallplattenanalyse, zweist. — Mensuralnotation, zweist. — Vorübungen (mit dem Assistenten): Musiktheorie, zweist. — Collegium musicum instrumentale et vocale, je zweist.
Universitätsmusikdirektor Georg Kempff: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, vierst. — Liturgische Übungen: a) Lektüre von Luthers formula missae 1523, b) Übungen nach dem Musikalischen Anhang zur bayrischen Agende, zweist. — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), einst. — Unterricht im Orgelspiel, einst. — Musiktheorie: a) Harmonielehre für Anfänger; b) Studien an Heinrich Schützens Passionen, je zweist.

— Die Musik in den Darstellungen der bildenden Künste, einst. — Akademischer Chorverein, zweist. — Akademisches Orchester, zweist.

Frankfurt (M.). Prof. Dr. Rudolf Gerber: Heinrich Schütz und der deutsche Barock des 17. Jahrhunderts, zweist. — Stilkritische Übungen an musikalischen Denkmälern des 15.—18. Jahrhunderts, zweist. — Collegium musicum vocale: Deutscher und italienischer Frühbarock, einst.

Privatdozent Dr. Friedrich Gennrich: Geschichte der Klaviermusik, einst.

Freiburg (Br.). Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation, zweist. — Grundlagen für das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur Musikgeschichte um 1500, zweist. — Proseminar: Übungen zum Erklären musikalischer Kunstwerke, zweist. — Übungen zur Notations- und Quellenkunde, einst. — Collegium musicum (gemeinsame Pflege alter Musik) instrumentale et vocale, je zweist.

P. Dr. Chrysostomus Großmann O.S.B.: Geschichte des gregorianischen Chorals, seiner Überlieferung und Erfassung, einst.

Akademischer Musiklehrer Adolf Hoppe: Harmonielehre mit praktischen Übungen am Klavier; praktische Instrumentalkurse (Klavierspiel, Orgelpedalspiel, Harmonium, Einführung in die Technik des Violinspiels, Sologesang, Partiturspiel für Anfänger, Kammermusik).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, zweist. — Grundzüge der Operngeschichte, einst. — Einführung in den gregorianischen Choral, einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Abt. I: Untersuchungen zur thematischen Verarbeitung des gregorianischen Chorals in der mehrstimmigen Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts. Abt. II: Übungen zur Kirchenmusik der Gegenwart, zweist. — Collegium musicum vocale, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist.

Gießen. Prof. Dr. Rudolf Gerber: Heinrich Schütz und der deutsche Barock des 17. Jahrhunderts, zweist. — Das deutsche Lied in der Neuzeit (zusammen mit Prof. Dr. Viëtor), einst. — Collegium musicum vocale: Geistliche und weltliche Chormusik des deutschen und italienischen Frühbarock, zweist. — Seminar: Übungen zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters, zweist.

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Stefan Temesvary: J. Brahms' Leben und Werke, einst. alle 14 Tage — Harmonielehre, Melodielehre, Formenlehre, Gehörübungen, für Anfänger und für Fortgeschrittene, je einst. — Collegium musicum. Sämtliche Kurse für Studierende aller Fakultäten.

Göttingen. Dr. Hermann Zenck: Die Musik im Zeitalter der Reformation, zweist. — Einführung in den gregorianischen Choral, einst. — Seminar: Übungen zur deutschen Liedkunst des 16. Jahrhunderts, zweist. — Barockmusik in Niedersachsen (innerhalb der Öffentl. Vorlesungsreihe der Philos. Fakultät über „Niedersachsen").

Oberlandeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Instrumentenkunde I (Glocke und Orgel), einst. — Praktischer Kursus zur Anleitung von Glockenprüfungen, einst.

Akademischer Musikdirektor Karl Hogrebe: Allgemeine Musiktheorie und Einführung in die Kirchentonarten, als notwendige Vorbereitung zu den späteren liturgischen Übungen im Seminar (für erste theologische Semester), einst. — Kurse (für Hörer aller Fakultäten) in Harmonielehre, Harmonisieren, Generalbaß, je zweist. — Kontrapunkt für Anfänger und für Fortgeschrittene, — Schlichte Kompositionsübungen verbunden mit Formenlehre für Fortgeschrittene, je einst. — Chorgesangübungen (gemischtchörig): Ausarbeitung von Meisterwerken, vierst.

Graz. Lektor Prof. Dr. Roderich v. Mojsisovics: Allgemeine Geschichte und Dramaturgie der Oper I: von der Renaissance bis Gluck, mit Übungen, zweist. — Übungen im Analysieren musikalischer Werke, einst. — Collegium musicum, für Hörer aller Fakultäten, zweist.

Greifswald. Prof. Dr. Hans Engel: Musik und Volk, Musik und Gesellschaft, musiksoziologische Betrachtungen zur deutschen Musikgeschichte, zweist. — Seminar: Übungen zu ausgewählten Werken Mozarts, zweist. — Arbeiten unter Anleitung, zweist. — Collegium musicum vocale, instrumentale und Kammermusik, je zweist.

Akademischer Musiklehrer Rudolf Ewald Zingel, im Kirchenmusikalischen Seminar (Dir. R. E. Zingel): Musiktheorie für Anfänger und für Fortgeschrittene (aller Fakultäten), je einst. — Kirchenmusikalische Übungen, — Orgelunterricht, — Orgelvorträge, je einst. — Chorübungen, — Musikalische Studienabende, je zweist., für Studierende aller Fakultäten.

Halle (S.). Prof. Dr. Max Schneider: Die Musik der Zeit zwischen Heinrich Schütz und Joh. Sebastian Bach (mit anschließenden Übungen), vierst. — Seminar: Eigene Arbeiten der Fortgeschrittenen, zweist. — Collegium musicum vocale (mit cand. phil. Siegfried Walter), zweist.

Privatdozent Dr. Walter Serauky: Geschichte der Oper bis Mozart, zweist. — Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert, einst. — Proseminar: Übungen zur deutschen Oper, zweist. — Historische Kammermusikübungen, zweist.

Universitätsmusikdirektor Dr. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I. Teil — Harmonielehre

II. Teil und Generalbaßbearbeitungen — Kontrapunkt, je zweist. — Musikdiktat — Instrumentationsübungen, je einst.
Beauftragter Dozent Pfarrer D. Karl Balthasar: Grundsätzliches zur evangelischen Kirchenmusik — Das Musikalische im neuen Gesangbuch, je einst.

Hamburg. Prof. Dr. Georg Anschütz: Der Stil in der deutschen Musik, einst. — Kolloquium über den Stil in der Musik, zweist. — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik, nach Verabredung.
Prof. Dr. Wilhelm Heinitz: Die Tonhöhenbewegung in der gesprochenen Sprache, einst. — Völkische und persönliche Eigenart in der musikalischen Ausdrucksgestaltung, einst. — Arbeitsgemeinschaft zur Bestimmung musikalischer Bewegungsabläufe im Sinne der Personalkonstanten (für musikalische Hörer aller Fakultäten), zweist. — Der Musiker und sein Instrument. Psycho-physiologische Grundfragen zu einer vergleichenden Betrachtung darstellerischer Leistungen im Lichte von Rasse und Landschaft (Übung). Nur für Teilnehmer an der Arbeitsgemeinschaft, einst. — Musikalische Akustik für Anfänger, einst. — Musikalische Akustik für Vorgeschrittene, einst. — Lektüre aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, einst. — Akustisches Praktikum für Musikwissenschafter und Phonetiker, einst. — Harmonielehrübungen als Grundlage für die vergleichende Betrachtung vertikaler und horizontaler Klanggestaltungen, zweist.
Privatdozent Dr. Walther Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft, einst. — Die Stellung der deutschen Musik innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte seit 1300, einst. — Beethoven, einst. — Übungen zur Einführung in die Musikwissenschaft, einst, — Collegium musicum instrumentale (für Hörer aller Fakultäten), einst.

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Theodor W. Werner: Die Musik des 18. Jahrhunderts: einst. — Das deutsche Volkslied, einst. — Geschichte des neueren Klavierspiels, einst. — Kammermusik, im 17. u. 18. Jahrhundert, einst. — Collegium musicum, einst.

Heidelberg. Prof. Dr. Heinrich Besseler: Von Beethoven bis Wagner, dreist. — Volkslied, Laienmusik und Musikerziehung (mit Kolloquium), einst. — Seminar: Beethovens Skizzenbücher und Kompositionsentwürfe, zweist. — Proseminar: Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweist. — Einführung in die Instrumentenkunde und Besprechung von Denkmälern (mit dem Assistenten Dr. Dietrich), zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental (mit Wolfgang Fortner), je zweist.
Akademischer Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Harmonielehre II, zweist. — Kontrapunktische Übungen im Liedsatz, zweist. — Orgelspiel (nach Vereinbarung). — Akademischer Gesangverein, zweist.

Innsbruck. Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Allgemeine Musikgeschichte III, vierst. — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierst. — Musikgeschichtliche Übungen, zweist.
Dr. Walter Senn: Einführung in die musikalische Formenlehre, einst. — Harmonielehre für Fortgeschrittene, zweist.

Jena. Privatdozent Dr. Werner Danckert: Die Lehre von den Personaltypen, zweist. — Proseminar: Spartieren und Generalbaßbearbeitungen, einst. — Hauptseminar: Typologische Arbeiten, einst. — Collegium musicum (Streichorchester) zweist.
Leiter des Akademischen Konzerts Prof. Rudolf Volkmann: Die Klavierwerke von J. Brahms (Fortsetzung), zweist.

Kiel. Prof. Dr. Friedrich Blume: Musikgeschichte des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance, zweist — Die evangelische Kirchenmusik im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation, einst. — Stilkritische Übungen zur Musik der Renaissance, zweist.
Privatdozent Dr. Bernhard Engelke: Geschichte des deutschen Liedes seit 1500, zweist. — Hugo Wolf, einst. — Übungen zur Notationskunde (an prakt. Beispielen), zweist.
Lektor Dr. Hans Joachim Therstappen: Musikwissenschaftliches Proseminar: Einführung in die Werke Palestrinas, zweist. — Kontrapunkt, einst. — Collegium musicum instrumentale (für Hörer aller Fakultäten), zweist. — Collegium musicum vocale (für Hörer aller Fakultäten), zweist.
Privatdozent D. Voß: Liturgisches Singen in der evangelisch-lutherischen Kirche, grundsätzlich und praktisch (für Theologen), einst.

Köln. Prof. Dr. Theodor Kroyer: Musikgeschichte des Mittelalters, vierst. — Seminar: Stilkritik der A cappella-Zeit (3. Teil), zweist. — Proseminar: Referate und Kolloquium, zweist. — Einführung in den gregorianischen Choral (durch den Assistenten Dr. Walter Gerstenberg), zweist. — Collegium musicum: a) instrumentale, b) vocale (durch Dr. Gerstenberg), je zweist.
Prof. Dr. Ernst Bücken: Die musikalische Romantik und ihre Gegenströmungen, zweist. — Die Bedeutung der Musik für das Geistesleben der Nation, einst. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Musikgeschichtliches Kolloquium, einst.
Privatdozent Dr. Willi Kahl: Geschichte der Sinfonie, einst.
Lektor Prof. Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einst. — Übungen im Kontrapunkt, einst. — Formenlehre: Romantik und Moderne, zweist.
Lektor Prof. Dr. Hermann Unger: Einführung in das Verständnis der Musik, einst.

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau: Geschichte der deutschen Musik in Schule und Volk, vierst. — Musikwissenschaftliches Seminar für Fortgeschrittene: Das musikalische Schrifttum des 19. Jahrhunderts, zweist. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Grundfragen der deutschen Musikpflege, zweist. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweist. — Einstündige Vorlesung über Geschichte der Orgel und Orgelmusik (Leitung: Dr. Kelletat) — Orgelkurs für Studierende der Theologie und Kirchenmusik.

— Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechkunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung, Unterrichtsübung.

Leiden (Holland). Privatdozent Dr. E. W. Schallenberg: Bis Weihnachten: Die Musik als Kulturfaktor im 18. Jahrhundert. — Weihnachten bis Ostern: W. A. Mozart. Rokoko (Aufklärung) und Romantik in seinem Werke.

Leipzig. Prof. Dr. Helmut Schultz: Geschichte der deutschen Oper, dreist. — Proseminar, Vorkurs: Die Notenschrift bis 1300 (Paläographie I), einst. — Proseminar, Hauptkurs: Quellen der Generalbaßlehre, einst. — Seminar: Zur Musikauffassung der Romantik, zweist. — Collegium musicum vocale: Deutsche Meister des Reformationszeitalters (Isaak, Senfl, Walther; durch Kantor Fritz Rabenschlag), zweist. — Collegium musicum instrumentale: Symphoniker zwischen Bach und Beethoven, zweist.

Prof. Dr. Dr. Arthur Prüfer: Wagners „Ring des Nibelungen" (Bayreuth 1934), dreist. — Wagner im Zusammenhang mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. bis 20. Jahrhunderts, einst. Übungen: Lektüre ausgewählter Schriften Wagners, zweist.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimm- und Sprechbildung, theoretische Grundlagen, einst. — Praktische Übungen, sämtlich einst.; Stimm- und Sprechbildung; Stimmbildung, Gesangs- und Sprechtechnik, insbes. für Kandidaten; Gesangsübungen (Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang); stimmtechnische Beratung, auch für Sprachfehler und Sprechbeschwerden. — Außerdem Übestunden durch akademische Hilfskräfte.

Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Grabner: Praktische Übungen, sämtlich einst.: Kontrapunkt II (dreistimmiger linearer Satz); Kontrapunkt für Fortgeschrittene; Volksliedbearbeitung und Volksliedbegleitung: Formenlehre und Analyse (mit bes. Berücksichtigung des Volksliedes); Basso continuo-Aussetzen und Generalbaßspielen; Partiturspielen.

Marburg. Prof. Dr. Hermann Stephani: Oper und Musikdrama, zweist. — Formen der Musik, einst. — Der lineare Stil, mit Übungen, einst. — Der harmonische Stil, mit Übungen, eineinhalbst. — Übungen zur Geschichte der Oper und des Oratoriums, zweist. — Orgelunterricht für Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum instrumentale, zweist. — Chorsingen, zweist.

Privatdozent Dr. Herbert Birtner: Joh. Seb. Bach und seine Zeit, zweist. — Übungen zur Geschichte der Musikinstrumente und zur Aufführungspraxis des 17. Jahrhunderts (Proseminar), einst. — Übungen zur Musikgeschichte im Zeitalter Bachs (Hauptseminar), zweist. — Collegium musicum vocale: Deutsche Chormusik des 17. Jahrhunderts, zweist.

München. Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: Die Grundlagen der abendländischen Musik, zweist. — Notations- und Stilkunde des 12. bis 15. Jahrhunderts, zweist. — Musikwissenschaftliche Seminarübungen, zweist. — Musikhistorische Arbeitsgemeinschaft (Collegium musicum) für Hörer aller Fakultäten, zweist.

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik nach Beethoven, für Hörer aller Fakultäten, zweist.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Übersicht über die gesamte abendländische Musikgeschichte nach den Grundsätzen der Generationenlehre, für Hörer aller Fakultäten zweist. — Der musikalische Aufbau von R. Wagners Ring des Nibelungen, für Hörer aller Fakultäten, einst. — Einfluß der Rasse auf die Musikentwicklung, einst. — Übungen in der Analyse von Musikstücken, einst. — Harmonielehre II. Teil, zweist. — Kontrapunkte, zweist.

Prof. Dr. Otto Ursprung: Kirchliche Mehrstimmigkeit vom Barockzeitalter ab, zweist. — Musikwissenschaftliche Seminarübungen für Anfänger, zweist.

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Führende Meister des deutschen Liedes im 17. u. 18. Jahrhunderts für Hörer aller Fakultäten, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist.

Münster (W.). Privatdozent Dr. Werner Korte: Musikgeschichte der deutschen Empfindsamkeit und Klassik, zweist. — Aus der Geschichte des deutschen Liedes (für Hörer aller Fakultäten), einst. — Musikwissenschaftliches Seminar: Orlando di Lasso und seine deutschen Zeitgenossen (nur für Doktoranden), zweist. — Vorseminar: Übungen im Anschluß an die Hauptvorlesung, einst. — Collegium musicum vocale und instrumentale, je zweist. (Für Hörer aller Fakultäten).

Lektor Wilhelm Lilie, Domvikar und Domchordirektor: Neumenkunde, — Die Gregorianischen Formen, — Praktische Gesangübungen, je einst. (für Theologen).

Beauftragter Dozent Dr. Konrad Ameln: Das Lied der Kirche (verbunden mit einer Einführung in das neue Gesangbuch), einst. — Übungen: Das gesungene Bibelwort, ein-

einhalbst. — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akademischer Kirchenchor), ein-einhalbst. (für Theologen).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. Gustav Becking: Die Musik der deutschen Romantik, dreist. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer und Besprechung neuerschienener Literatur, zweist. — Proseminar: Übungen zur Rhythmik und Dynamik, zweist. — Vorkurs: Musiktheorie für Musikhistoriker, einst. — Collegium musicum, 1. Abtlg.: 14. Jahrhundert, zweist.; 2. Abtlg.: Frühbarock, zweist.
Privatdozent Dr. Paul Nettl: Der musikalische Barock in Österreich, einst.
Lektor Dr. Theodor Veidl: Harmonielehre, zweist. — Kontrapunkt, zweist.
— Deutsche Pädagogische Akademie. Prof. Dr. Gustav Becking: Einführung in das Musikverständnis, zweist.
— Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst: Prof. Dr. Erich Steinhard: Allgemeine Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters, zweist. — Allgemeine Musikgeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart, zweist.

Rostock. Privatdozent Dr. Erich Schenk: Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Schütz, zweist. — Die Stellung der Musik im Wandel des deutschen Bildungsideals, einst. (für Hörer aller Fakultäten). — Seminar: Bestimmen und Analysieren von Musikwerken des 16. Jahrhunderts, Lektüre von Quellenschriften, zweist. — Generalbaß, zweist. — Musiktheoretische Kurse: Harmonielehre II; Kontrapunkt I, je zweist. — Collegium musicum instrumentale et vocale, vierst. (für Hörer aller Fakultäten).
Dr. Emil Mattiesen: Die Musik im Gottesdienst I (Altargesang, Choral), mit Demonstrationen, — J. S. Bachs Hohe Messe, mit Dem., — Übungen im liturgischen Altarsingen, — Orgelspiel, je einst. (für Theologen).

Stuttgart. Technische Hochschule. Prof. Dr. Hermann Keller: Das Zeitalter Beethovens, einst. — Das Orchester und seine Instrumente, einst. — Akademisches Orchester, zweist.

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse: Sonate und Symphonie als Ausdruck seelisch-geistiger Werte, einst. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Geschichte der Oper, zweist. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweist. — Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene, je einst. — Kontrapunkt, einst. — Übungen im Chorsingen (Akadem. Musikverein), zweist. — Übungen im Zusammenspiel (Akadem. Streichorchester), zweist.
Privatdozent Dr. Otto zur Nedden: Geschichte der Oper (in Umrissen), einst. — Übungen zur Musikschriftkunde und Herausgabetechnik, einst.

Utrecht. Prof. Dr. Albert Smijers: Geschichte der Oper und des Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert, zweist. — Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, zweist. — Collegium musicum, zweist.

Wien. Prof. Dr. Robert Lach: Abriß der Musikgeschichte I, zweist. — Dramaturgie und Ästhetik des altgriechischen Musikdramas, einst. — Psychologie der musikästhetischen Grundphänomene, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweist. — Gemeinsam mit Prof. Dr. Alfred Orel: Notationsgeschichtliche Übungen für Anfänger (Vorbereitung für die Aufnahme in das musikwissenschaftliche Seminar, Kolloquiumsverpflichtung), zweist.
Prof. Dr. Alfred Orel: Beethoven (eine geistige Krise und deren Überwindung), einst. — Musikgeschichte der Hoch- und Spätgotik, zweist. — Musikgeschichtiche Übungen (Neuere Zeit), zweist. — Notationsgeschichtliche Übungen siehe unter Lach.
Prof. Dr. Robert Haas: Anton Bruckner, zweist. — Formgeschichtliche Übungen, einst.
Prof. Dr. Egon Wellesz: Die klassische Sinfonie, zweist. — Übungen zur byzantinischen Kirchenmusik, einst.
Privatdozent Dr. Leopold Nowak: Einführung in die Kontrapunktlehre des 15. Jahrhunderts an Hand des „liber de arte contrapuncti" von Johannes Tinctor, einst.
Lektor H. Daubrawa: Chorgesang (als Kirchengesang), a) Gregorianischer Choral (Theorie desselben, praktische Übungen aus dem Graduale Romanum); b) mehrstimmige Chorübungen (in alten Schlüsseln), einst.
Lektor Prof. F. Moser: Stimmbildung für den Sologesang, zweist.
Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den Chorgesang, zweist.
Lektor W. Tschoepe: Harmonielehre, — Kontrapunkt, — Formenlehre und Instrumentationslehre in Verbindung mit Partiturlesen, — Praktischer Fortbildungskursus für theoretisch Vorgeschrittene (Musikdiktat, Blattharmonisieren, Modulieren, Transponieren, Akkompagnieren, harmonische Analyse), je zweist.
Lektor Dr. A. C. Hochstetten: Formenlehre, einst. — Harmonielehre, zweist. — Kontrapunkt I, strenger Satz, zweist. — Praktische Übungen in der Harmonielehre, einst.
Akademieprof. Fr. Habel: Theorie und Praxis der katholischen Kirchenmusik (für Theologen), zweist.

Würzburg. Prof. Dr. Oskar Kaul: Geschichte der Klaviermusik seit Beethoven, zweist. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, zweist. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einst.

Zürich. Prof. Dr. Fritz Gysi: Allgemeine Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, zweist. — Berlioz. Leben und Werke, einst. — Seminar: Musikalische Erziehungs- und Schaffensprobleme (Kolloquium), einst.

*

Dr. Herbert Biehle, Hochschulassistent Berlin, setzt zur praktischen Ergänzung seines zweibändigen Werkes „Die Stimmkunst" seine Vorlesungen über dieses Fachgebiet im Institut Biehle fort mit dem Thema: Die Oper als Gesangsproblem, einst. — Die Vorlesung ist für Sänger, Gesangsstudierende bestimmt, auch für Komponisten und Dirigenten.

Bücherschau

Blume, Friedrich. Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen. (Veröffentlichung der Neuen Schützgesellschaft.) 4°, 56 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

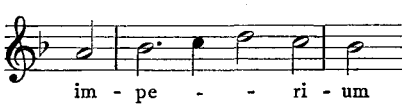
In jüngster Zeit mehren sich die Arbeiten, die sich mit der hessischen Musikgeschichte, insbesondere mit dem Musikerkreis um Landgraf Moritz den Gelehrten beschäftigen. Blumes Verdienst ist es, durch die Veröffentlichung einer Auswahl zwei- bis achtstimmiger Motetten von Georg Otto, Valentin Geuck und dem Landgrafen Moritz weiteren Kreisen einen Eindruck vom kompositorischen Schaffen hessischer Meister um 1600 gegeben zu haben. In einem längeren Vorwort gibt der Verfasser den historischen Rahmen und einiges biographische Material zum Verständnis des musikalisch-praktischen Teils.

Mit Recht erkennt er — wie schon aus dem Anteil an den veröffentlichten Kompositionen zu ersehen ist — den Kapellmeister Georg Otto als den bedeutendsten der genannten Meister an. In ihm haben wir zweifellos den musikalischen Führer jenes Kreises zu sehen. Für Geuck und den Landgrafen hatte er besondere Bedeutung dadurch, daß er sie, als der nächstälteren Generation angehörig, in der Komposition unterwies. Vom Landgrafen wissen wir genau, daß er Schüler Ottos war. Die Angaben Blumes, der hier nur eine Vermutung ausspricht, finden ihre Bestätigung in den Ergebnissen meiner Dissertation[1], die auch die übrigen biographischen Bemerkungen über Otto ergänzt bzw. berichtigt.

Otto ist im praktischen Teil der Dissertation vertreten mit drei Introitusmotetten aus seinem Erstlingswerk (die Landesbibliothek Kassel besitzt ein Druckexemplar dieses Werkes, von einer Handschrift ist mir nichts bekannt), vier Bicinien und einer achtstimmigen Evangelienmotette. Die Introitusmotetten sind, wie der Name zeigt, Werke choralischer Bindung. Sie zeigen ausgesprochen niederländische Einfluß. Doch schon die Bicinien lassen einen Stilwandel erkennen, und im Opus musicum sind die von Blume in Abrede gestellten venezianischen Stilmerkmale unzweifelhaft festzustellen. Mag auch die mitgeteilte achtstimmige Motette „De Annunciatione Mariae" mit ihrem stark imitierend gehaltenen ersten Teil (Ave Maria) die Erinnerung an die niederländische Satzkunst im besonderen Maße wecken, die Tertia Pars („et regnabit in domo Jacob in aeternum et regni eius non erit finis") zeigt doch schon die unlineare, massig-akkordische Durchgliederung, die dialogischen Verschränkungen, wie wir sie bei den Venezianern finden. Dabei nimmt die genannte Motette unter den übrigen achtstimmigen Werken Ottos wegen ihrer Imitationsfreudigkeit geradezu eine Ausnahmestellung ein. Von den beiden Otto-Schülern Geuck und Landgraf Moritz scheint nach den mitgeteilten Proben der so jung verstorbene Geuck der bedeutendere zu sein. Die Werke des Landgrafen zeigen jene geistreiche, im Grunde aber doch unfertige Persönlichkeit, wie sie uns auch in seiner Politik entgegentritt.

Hinsichtlich der Verwendung der Akzidentien und der Textunterlage in Blumes Veröffentlichung kann man an vielen Stellen anderer Meinung sein. Hier seien nur die typischen Fälle herausgegriffen.

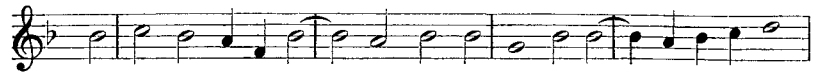
Zur Textunterlage: Die Melismatik Ottos zeigt häufig den Fall, daß auf eine Textsilbe drei Noten im Cambiatenrhythmus (𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥) gesungen werden. Beispiel: I, Takt 14–16, System 1:



[1] Georgius Otto, ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts. Kassel 1933.

Es ist falsch, wenn auch von der heutigen Singpraxis her verständlich, diese formelhaften Wendungen durch die Textverteilung zu umgehen. Stellen, wie I, Takt 28/29, System 2; III, Takt 8/9, System 2; VIII, Takt 23/24, System 1 müssen dementsprechend geändert werden.

Ein anderer, mehrfach vorkommender Fehler ist die Isolierung des Schlußtons längerer Melismen durch die Textverteilung. Beispiel: II, Takt 8—12, System 2.



Textunterlage nach Blume: al - le - - - - - lu - ja, al - le - lu - - - - ja
richtig: al - le - - - - lu - ja, al - le - lu - ja

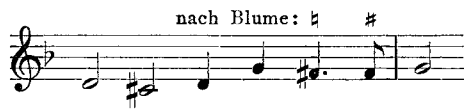
Zu verbessern sind demgemäß folgende Stellen: die Anfangstakte von III im 1., 4. und 5. System; III, Takt 6/7, 5. System und in ähnlichem Sinne II, Takt 49/50, 1. System, und III, Takt 35, 5. System.

Tonwiederholungen auf die gleiche Textsilbe sind (außer in einer bestimmten Klauselform) nicht angängig. Beispiel: VIII, Takt 18/19, 3. System.

Die falsche Textverteilung in der Ligatur I, Takt 22/23, 5. System scheint ein Versehen zu sein.

In VIII, Tertia Pars, Takt 109/10, ist der Einwurf des ersten Chores auf die Worte „non erit finis" zu singen (vgl. die Wiederholung derselben Partie in Takt 121/22).

Zur Akzidentienfrage: Nach Blumes Interpretation müssen die drei hessischen Meister eine geradezu kindliche Freude am Wechsel zwischen Dur- und Mollklängen gehabt haben. Den Höhepunkt erreicht diese „Schaukelharmonik" in Nr. XIII (Landgraf Moritz, In Dom. Johannis Apost.). Hier wird klar, daß Blumes Ansicht, „es liege keine Veranlassung vor, das Akzidens zwischen zwei gleichen Noten (auch) auf die vorhergehende zu beziehen", nicht richtig ist. Wenn das Thema:



chromatisch gemeint wäre, so müßte es doch vor allem am Anfang chromatisch erscheinen. Eine Bestätigung der Ansicht, daß das Kreuz sich auch auf die vorhergehende Note beziehen kann, ist der im Revisionsbericht erwähnte Fall Takt 1/2, 4. System. Auch die Motette VIII (Otto, De Annunciatione Mariae) zeigt nach Blumes Ansicht in Takt 58/59 eine solche Dur-Mollschwankung. Hier geht aus Takt 57 hervor, daß einfach eine Wiederholung des Dur-Akkordes gemeint ist. Ich möchte sogar so weit gehen, den Anfang der Sekunda Pars von Motette VIII für falsch zu halten. Das Kreuz im zweiten System hat wahrscheinlich für das vierte Geltung. Dann entpuppt sich die anscheinend so komplizierte Stelle als ein schlichter Wechsel des *g*moll- und *D*dur-Klanges. Dementsprechend müßte auch in Takt 44 das Chroma verschwinden.

Daß unsere drei hessischen Meister den Dur-Mollwechsel schätzten, soll mit den angeführten Stellen selbstverständlich nicht widerlegt werden. Doch tritt er (abgesehen vom Querstand) begründet auf — meist bei Texteinschnitten — wenn er sich tatsächlich im Halbtonschritt einer Stimme ausprägt. Vgl. VIII, Takt 106 und 118, wo freilich kein Moll-Durwechsel angenommen werden darf, sondern — mit rückbezüglichem Akzidens — der Wechsel von Dur zu Moll.

Die Akzidentienstellung scheint mir auch bei verschiedenen Klauselbildungen nicht richtig zu sein. Doch würde die Erörterung dieser Frage über den hier gesetzten Rahmen hinausgehen. Außerdem wird in der Praxis manche Unebenheit von selbst verschwinden. Das sei überhaupt der Lohn für Blumes Arbeit, daß sich die praktische Musikpflege der veröffentlichten Werke annimmt. Die Handlichkeit und vornehme Ausstattung des Heftes wird zur Erfüllung dieses Wunsches beitragen. Heinrich Grössel

Böhme, Erdmann Werner. Die frühdeutsche Oper in Thüringen. 8°, 228 S. Stadtroda in Thüringen, Emil & Dr. Edgar Richter.

Auf Grund einzelner Vorarbeiten und eigener Untersuchungen hat Hermann Kretzschmar seinerzeit seinen allgemein bekannten zusammenfassenden Aufsatz über das erste Jahrhundert der deutschen Oper für die Sammelbände der IMG geschrieben und mit ihm auch zu weiteren Einzeluntersuchungen mannigfache Anregungen gegeben. Wenn der Verfasser

des vorliegenden Buches jedoch in der „Einführung" meint, daß damit ein „neues musikgeschichtliches Forschungsgebiet" überhaupt erst „erschlossen worden ist", so ist dies schon im Hinblick auf die Aufsätze Chrysanders und anderer etwas zu viel gesagt, wie sich auch eine Unterschätzung der Nachfolger Kretzschmars auf diesem Gebiete herauslesen läßt, wenn er von „einzelnen Arbeiten" spricht, die nach Kretzschmar das „angeschnittene Thema in Sonderuntersuchungen und in gebietlicher Abtrennung behandelten". Gewiß wurden noch nicht alle deutschen Territorien im Hinblick auf die frühdeutsche Oper bis ins Einzelne durchforscht, allein es sind doch nicht nur „einzelne Arbeiten gefolgt", sondern es ist ein wirklicher ganz erheblicher Fortschritt erzielt, wenn man auch nur die vom Verfasser selbst herangezogenen Spezialforschungen ins Auge faßt. Und vor allem hat sich bei näherem Zusehen auch die Forschungsrichtung in der Auffassung der frühdeutschen Oper verändert. Italienische und französische Modelle und Vorbilder lassen sich natürlich nicht verkennen, mancherorts gerät die Opernpflege ganz in den Bann welscher und allamode Einflüsse, aber als bloßes Anhängsel der italienischen Operngeschichte läßt sich die Produktion der frühdeutschen Opernepoche heute doch kaum mehr generell ansprechen. Denn es kommt natürlich nicht allein etwa auf die nationale Stoffwahl an, sondern — um nur einiges anzuführen — auf die nicht zu übersehenden Zusammenhänge mit der mittelalterlichen deutschen Bühne und auf eine Reihe anderer autochthoner textlicher und musikalischer Eigentümlichkeiten. Der Verfasser scheint in dieser Grundlegung zu schwanken. So wenn er zuerst im Anschluß an Kretzschmar von einem „Anhang" der italienischen Operngeschichte spricht, im Rückblick dagegen feststellt, „daß man sich zwar im großen ganzen von fremdländischen Einflüssen freihielt". Und einen ähnlichen Eindruck hinterlassen dann die folgenden Sätze: „Zwar zeugen gerade die für das zu behandelnde Gebiet typischen Kleinformen für eine einheimische, bodenständige Ausgestaltung der musikdramatischen Darbietungen, doch sind die angewandten Mittel zu klein, um die handwerkliche Kleinmeisterkunst über die Thüringer Grenze hinaus zu einem großen Wirkungskreis zu bringen". Wenn die frühdeutsche Oper in der Spätzeit ins italienische Fahrwasser gerät, so hat dies wohl vielfach ganz andere Gründe und läßt kaum einen Rückschluß auf die vorhergehende Epoche zu, der auch sie ohne weiteres als „veränderte Spielart der venetianischen Oper" abstempeln läßt. Öfters trägt der Verfasser in Ausdruck und Abwehr etwas zu stark auf („nichtssagende Wertung", „falsche Wertung", „Falschurteile"). Auch möchte man mancherlei Urteile und Schlüsse vorsichtiger abgefaßt wünschen. Um nur ein paar Beispiele herauszugreifen: Das Fehlen der Komponistennamen in den Textbüchern wird, von Ausnahmen abgesehen, auf die „geringe Einschätzung" der Komponisten zurückgeführt. Auf Seite 18 heißt es: „während man aber die Hamburger plattdeutschen Szenen mit in die Textverrohung einbeziehen muß und als Zugeständnis an den niederen Publikumsgeschmack zu werten hat, verbietet sich dieser Schluß für die Thüringer Verhältnisse von selbst, da wir ja eine Hofoper vor uns haben". Die Hofoper schützte demnach vor: „Textverrohung". Überbot aber nicht die Bayreuther Hofoper in dieser Hinsicht selbst noch die Hamburger? Man versteht durchaus das Frohgefühl eines jungen Historikers über neuaufgefundene Quellen, aber zuweilen könnte sich zwischen den Zeilen der Gedanke aufdrängen, als ob wir es jetzt erst „soweit gebracht" hätten. Auch der Zusatz zum Copyright: „alle Rechte, insbesondere der Weiterverarbeitung der aufgefundenen Quellen, sind dem Verfasser vorbehalten" berührt eigentümlich, umsomehr, als der Verfasser natürlich auch aus anderen früher aufgefundenen Quellen Gewinn zieht. Was die Lückenhaftigkeit der frühdeutschen Operngeschichte anbelangt, so wird sie nach wie vor fortbestehen, auch der thüringische Abschnitt wird kaum restlos, erschöpfend und „in allen Einzelheiten unanfechtbar" dargestellt werden können. Wir sind dankbar für jede Erschließung neuer Quellen und Materialien, sind uns aber natürlich bewußt, daß auch dadurch die „Lückenhaftigkeit" nicht endgültig beseitigt wird.

In der Einzeldarstellung sind die 25 thüringischen Opernbühnen behandelt. Für Altenburg wird auf die einzelnen Stadien der frühdeutschen Oper hingewiesen, die sich hier besonders deutlich abheben. Wiederum werden mit Recht die Gregorienspiele des Gymnasiums aus der Opergeschichte ausgeschieden. In Arnstadt zeigen sich die nahen Beziehungen zwischen Schuldrama und Hofoper. Aus dem Jahre 1705 lassen sich zwei „Operetten" nachweisen, von denen die sogenannte „Bieroper" bekannter geworden ist. Es wird sich für diese Frühzeit empfehlen, beim Gebrauch der Bezeichnung Operette wie später bei der des Singspiels Vorsicht walten zu lassen und sie nicht als festen Begriff anzuwenden. Wenn auch nicht so sehr in musikwissenschaftlichen Kreisen, so könnten mit dieser Nivellierung doch bei Literarhistorikern noch weitere Unklarheiten entstehen. Es sei in diesem Zusammenhang nur daran erinnert, zu welchen Verwechslungen Metastasios „melodramma" Anlaß

gegeben hat. Als letzte musikdramatische Arnstädter Aufführung dürften Freislichs „unentbehrliche Eigenschaften eines fürtrefflichen Regenten" von 1731 gelten, deren Text und Musik erhalten sind. Fußend auf den Untersuchungen C. Höfers erfährt die Hofoper in Coburg eine ausführliche Darstellung. Aus den Banisenopern konnten einige bisher unbekannte deutsche Arien (Käfers?) eruiert werden, was angesichts der zahlreichen verlorenen Partituren dieser Frühzeit zu begrüßen ist. Auch Schweizelsperg taucht in Coburg auf. Von der „Lucretia" ist nicht, wie der Verfasser wiederholt annimmt, eine gedruckte, sondern nur eine handschriftliche Partitur vorhanden. Welche deutsche Opernpartitur konnte denn damals in Deutschland in extenso gedruckt werden! Geringere Bedeutung erlangen Eisenach, Erfurt, Frankenhausen. In Eisenberg spielen die beiden Krieger, Johann und Johann Philipp, eine Rolle. Den letzteren dürfen wir nun als den Komponisten der „bewährten Liebescur" von 1684 ansehen. In Gera werden ebenfalls Beziehungen zwischen Gymnasial-Schulspiel und Hofmusik wirksam. Johann Friedrich Fasch und Gottfried Heinrich Stoeltzel sind hier tätig. Die Quellen lassen aber nach wie vor im Stich. Die musikalische Hauptstadt Thüringens ist Gotha, und mit der Darstellung ihrer Opernpflege wird ein wichtiges Kapitel musikalischer thüringischer Landesgeschichte vor dem Auftreten Bendas aufgezeigt, das bisher etwas stiefmütterlich behandelt war und nun durch mancherlei neue Züge bereichert wird. Auch hier spielt zunächst das Gymnasium eine Rolle. Das Singballett und einzelne Mischgattungen stehen dann im Mittelpunkte. Wolfgang Karl Briegel, Wolfgang Michael Mylius, Christian Friedrich Witt ragen als Musiker heraus. Briegels „musikalischer Freudenwunsch" von 1665 ist der „einzige Beleg für den durch fast 85 Jahre laufenden Spielplan frühdeutscher Oper am Gothaer Hof, von dem wir auch noch die Musik besitzen". Der literarische Gothaer Opernstreit mit dem Rektor Gottfried Vockerodt an der Spitze übt um die Jahrhundertwende eine lähmende Wirkung aus. Ob jedoch lediglich diese Kontroversen die Ursachen für die Unterbrechungen waren? Eine neue Epoche setzt mit der Tätigkeit Stoeltzels im Jahre 1729 ein. Von ihm lassen sich an 30 größere und kleine dramatische Arbeiten für Gotha nachweisen. Doch sind die Gothaer Partituren bis jetzt verschollen. Eine neue Zeit, die über die frühdeutsche Oper hinausreicht, beginnt in Gotha mit Benda. Für Hildburghausen wird auf die Tätigkeit Johann Philipp Käfers hingewiesen, wodurch dessen Persönlichkeit wieder etwas deutlicher wird, für Jena auf Adam Drese, auf Johann Christoph Wentzel, der biblische Stoffe aufgreift, auf Johann Nikolaus Bach, den Komponisten des neuerdings wieder hervorgeholten „Jenaischen Wein- und Bierrufers". Zu keinen rechten Ansätzen einer stärkeren deutschen Opernpflege kommt es trotz David Pohle, Johann Theile, Johann Theoderich Römhild in Merseburg. Mit den Hofopern in Meiningen und Naumburg ist Georg Caspar Schürmann verknüpft, über dessen vorbraunschweigische Zeit Gustav Friedrich Schmidts Schürmannwerk ebenfalls abschließend unterrichten wird. Schürmanns Nachfolger als Meininger Hofkapellmeister wird Johann Ludwig Bach. Naumburg erhält ohne Einwirkung eines bestimmten Fürstenhauses durch die Meßtage ein charakteristische Gepräge. Hamburger, Leipziger, Meininger, Durlacher, Weißenfelser Opern finden hier Eingang. Von Heinichens „Olympia" (3709) haben sich jetzt erfreulicherweise in einem Sondershauser Sammelband fünf Arien gefunden. Auf Querfurt und Sangerhausen erstreckt sich der Wirkungskreis des für Weißenfels schaffenden Kobelius. Die andauernden Verwechslungen der Residenz Römhild mit dem Merseburger Musiker gleichen Namens werden wohl jetzt endgültig beseitigt sein. Der Hamburger Opernkünstler Johann Georg Conradi war in Römhild einige Jahre Kapellmeister, aber erst nach seinem Weggang beginnt eine eigentliche Opernpflege, die bereits mit dem Jahre 1710 erlischt. Für Rudolstadt, dessen Musikgeschichte und Theater neuerdings durch Kinkeldey, Engelke und Höfer beachtet worden waren, wird eine größere Anzahl deutscher Opern nachgewiesen, unter deren bisher feststellbaren Komponisten wir vor allem Philipp Heinrich Erlebach antreffen. Erst 1754 ist hier mit dem „Mithridates" die frühdeutsche Oper endgültig erledigt. Einige wenige Stücke aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts lassen sich aus Saalfeld und Schleiz namhaft machen. Als deutsche Opernkomponisten sind in Sondershausen J. B. Chr. Freislich, Stoeltzel und Christoph Foerster tätig. Aus Freislichs „verliebter Nonne" sind einige musikalische Fragmente erhalten, die auch über die Rezitativbehandlung etwas aussagen. Ebenso bieten die Sondershauser Handschriften heute noch wichtige Teile Stoeltzelscher Musik, die zur musikalischen Aufhellung der frühdeutschen Oper beitragen werden. Nach Freislichs Abgang (1731) wird die Kapellmeisterstelle in Sondershausen nicht neu besetzt, sondern Stoeltzel in Gotha im Nebenamt übertragen. Und während die Gothaer Partituren verschollen sind, haben sich nun Sondershauser Stücke Stoeltzels erhalten. Für

Weimar lagen bereits wissenschaftliche Vorarbeiten von Aber, Elisabeth Noack, Willnau, Höfer und Doebber vor, und auch von der Bachforschung ist bekanntlich diese Weimarer Zeit in Betracht gezogen worden. Das bisherige Weimarer Opernbild wird nun etwas erweitert. Georg Neumark, Johann Samuel Drese, Caspar Stieler, Johann Christoph Lorber, Georg Christoph Strattner gewinnen für die frühdeutsche Oper Bedeutung. Da Weißenfels bereits durch Arno Werner ausführlich behandelt wurde und angesichts seiner Vorrangstellung auch innerhalb der allgemeinen frühdeutschen Operngeschichte eine entsprechende Würdigung erfahren hat, waren nur Zusätze nötig, die jedoch zu nicht unwesentlichen und auch musikalisch beachtlichen Ergänzungen führten. Schließlich wird auch Zeitz kurz erwähnt.

Überblicken wir diese Einzeldarstellungen der Thüringischen Residenzen und Städte, so müssen wir anerkennen, daß der Verfasser zunächst die politisch-kulturellen Verhältnisse der einzelnen Territorien klar voneinander gesondert und dann im Hinblick auf die Texte ein reichhaltiges, bisher unbeachtetes Material zutage gefördert hat, das auch Beziehungen zu außerthüringischen Residenzen und Städten aufdeckt. Im Hinblick auf die Musik sind ihm ebenfalls einige Funde geglückt. Ob diese aber, wie er annimmt (S. 12), die „Lücke dürftig schließen helfen", ist sehr fraglich. Die Rückschlüsse von der dichterischen Fassung auf die fehlenden musikalischen Gestaltungen dürften zuweilen doch etwas gewagt sein. Die musikalischen Analysen sind rein formaler Natur, mit allgemeinen Ausblicken auf einzelne Stilelemente der venezianischen Oper. Da die aufgefundenen Einzelstücke meist nicht eine Untersuchung im Zusammenhang mit den ganzen Werken zulassen, kann über sie zunächst vielleicht nicht mehr gesagt werden. Die musikwissenschaftliche Untersuchung der Sondershauser Stücke Stoeltzels steht noch aus. Was jetzt geleistet werden muß, ist die engere Einbeziehung und Eingliederung der Einzeluntersuchungen in den Gesamtrahmen der frühdeutschen Oper, das stärkere Herausarbeiten der thüringischen Wesenseigentümlichkeiten, die organische Synthese, die natürlich nicht einer äußerlichen Addition der Einzelheiten gleich gesetzt werden kann.

Möchten sich die Helfer finden, die dem Verfasser, einem Schüler Hans Engels in Greifswald, es ermöglichen, seine thüringischen Studien fortzusetzen.

Ludwig Schiedermair

Hertzmann, Erich. Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Fünfzehntes Heft. 8°, VIII, 85 S. Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel. 4 ℳ

Eine umfassende Arbeit über den Begründer der venezianischen Schule und mithin über den vielleicht einflußreichsten Meister des 16. Jahrhunderts überhaupt, Adrian Willaert, gehört zu den größten Schulden der Musikgeschichtsschreibung. Verschwindend klein ist das veröffentlichte Material. Willaerts Rolle in der Entstehungsgeschichte des Ricercars, der venezianischen Mehrchörigkeit, des Madrigals ist immer noch ungeklärt. Seine künstlerische Herkunft und die Schicksale seiner Jugend sind noch unerforscht. Man meint, daß der aus Brügge oder Roulers gebürtige Meister ein Schüler Jean Moutons in Paris gewesen sei, hätte dann nach einem Aufenthalte in Italien am Hofe des Königs von Ungarn gedient und wäre nach der Schlacht bei Mohács brotlos geworden, um 1526 wieder nach Italien gezogen, wo er im Jahre 1527 zum Kapellmeister an S. Marco zu Venedig gewählt wurde.

Dieser Lebenslauf scheint an einigen Punkten nicht ganz zu stimmen. Willaert hat nie am ungarischen Hof gedient. Wenn ihn Jacob de Meyere trotzdem einen „cantor regis Ungariae" nennt, so meint er damit einen Sänger Ferdinands I., der — zuerst Statthalter in den Niederlanden und seit 1521 der Regent der erzherzöglichen Länder, — nach dem Tode Ludwigs II. von Ungarn zum böhmischen, dann auch zum ungarischen König (Gegenkönig des Johann von Szapolyai) gewählt wurde. Solange er nicht zum römischen König wurde (1530), war sein Titel, unter dem ihn der in dieser Zeit schreibende Meyere nennen mußte, der eines Königs von Ungarn. Das heißt: Willaert scheint in der Kapelle Ferdinands gedient zu haben. Wann und wo, ist fraglich. Vielleicht noch in den Niederlanden. In den erhaltenen österreichischen Kapellisten ist sein Name nicht zu finden. Möglicherweise ist die Zeit seiner Übersiedlung nach Italien wesentlich früher anzusetzen, als man es bis heute gewöhnlich tut.

Über das weltliche Schaffen dieses bedeutenden Meisters eine gewissenhaft durchgeführte Untersuchung geboten zu haben, ist das Verdienst Erich Hertzmanns. Mit viel Fleiß und Glück hat er sich in das Material vertieft und einige hochwichtige Quellen zutage fördern können. So eine Reihe von unbekannten Sammlungen Attaingnants, so auch eine im Jahre 1520 zu Florenz gedruckte Sammlung französischer Motetten und Chansons, darunter die Erstlinge Willaerts.

Hertzmann gliedert seine Arbeit nach den einzelnen Gattungen, die das weltliche Oeuvre Willaerts umfaßt: Chanson, Madrigal und kleinere italienische Formen werden getrennt behandelt. Ein breiter historischer Hintergrund wird geboten. Manchmal vielleicht auch zu breit; denn wenn es auch an sich sehr lehrreich ist, wenn man das „Niederländische" in Willaerts Chansonwerk bis zu Okeghem zurückführt, so vermag doch keine noch so gewissenhafte Untersuchung eine ähnlich tiefe Verwurzelung für die andere Gattung von Chansons plausibel zu machen, die Hertzmann die „italienisierende" nennt, die aber mit Italien nur von sehr weitem etwas zu tun zu haben scheint. Es handelt sich hierbei um die Werke einer geschlossenen Gruppe um Sermisy und Jannequin, die um 1530 in den Chansondrucken Attaingnants zum ersten Male auftreten. Die Fäden, die in die Vergangenheit zurückführen, sind äußerst unzulänglich. Weder Josquin, noch Mouton kennen diese neue „Pariser" Chanson. Selbst die noch gänzlich unerforschte Kunst der Generation um den späten Josquin: etwa Ninon le Petit und andere kleinere Meister, scheint keine neue Fingerzeige zu geben. Italienische Beeinflussung kann kaum ernstlich in Frage kommen.

Ob nun die beiden Chansontypen im Schaffen Willaerts mit Recht bis in seine Spätzeit hinein so klar zu scheiden sind, wie es Hertzmann an Hand von Analysen nachzuweisen versucht, ist eine Frage, die nur gelöst werden kann, wenn einmal die Geschichte der Chanson etwas klarer dargestellt wird. Form- und Stilmerkmale werden bei Hertzmann etwas gewalttätig durcheinandergeworfen. Ich persönlich glaube in der Musikgeschichte keiner noch so überzeugend redenden Tabelle. Eine scharfe, tabellenmäßig aufgestellte Scheidung der beiden Typen kann auch hier das Wesentliche nicht erfassen.

Ergebnisreicher ist Hertzmanns Untersuchung über das Madrigal. Der Zusammenhang zwischen Kanzone und frühem Madrigal ist klar herausgearbeitet. Man kann an Hand der Darstellung nicht nur die Hauptzüge der Geschichte der Gattung verfolgen, sondern auch die Art, wie Willaert diesen Werdegang selbst mitmacht: bis zu einem gewissen Grade nimmt er an den Reformtendenzen der 30er und 40er Jahre teil, zieht sich aber dann zurück und erhebt die junge Form in die höchste Sphäre niederländischer Satzkunst. Die Frage, in wieweit sich dieser Vorgang mit der Feststellung Hertzmanns reimt, nach der die nordischen Züge der Kunst Willaerts mit der Zeit allmählich verschwinden und den südlichen Platz machen, soll hier übergangen werden.

Den weitaus wertvollsten Teil der Untersuchungen bildet das Kapitel über die „volkstümlichen" italienischen Formen. Villote und Villanesche werden reinlich geschieden und an typischen Frühbeispielen erklärt. Mich stört hierbei das krampfhafte Festhalten von Begriffen wie „Volkslied" und „volkstümlich". Wer sich jemals mit der geistesgeschichtlichen Situation des reifen 16. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat, vermeidet solche glitschrigen Ausdrücke. Volkslieder sind die führenden Stimmen solcher mehrstimmigen Kunstprodukte sozusagen niemals. Es handelt sich meines Erachtens zumeist um eigene Schöpfungen der Verfasser der „Ursätze" selbst. Die Villanesca ist Gesellschaftsmusik und hat mit dem „Volk" nichts zu tun.

In der Cantus firmus-Frage gehen meine Anschauungen und die Hertzmanns nun gänzlich auseinander. Das Beispiel, das Hertzmann auf S. 33 seiner Arbeit liefert: eine entsprechende Stelle aus einem Madrigal Festas und aus einer Kanzone Layolles, zeigt deutlich, daß Layolle nicht den Tenor, sondern den Diskant Festas als Tenor-Cf. übernimmt. Dies ist aber typisch: 3st. Werke italienischer Meister geben die führende Rolle dem Diskant. Kommt nun ein Niederländer bzw. ein niederländisch geschulter Bearbeiter, und komponiert denselben Text, so übernimmt er diese leitende Melodie und verwendet sie im Sinne seines schulmäßig-gebundenen Satzideals als Tenor-Cf. In diesem Sinne wäre also eher die norditalienische Villota die Fortsetzung der niederländisch beeinflußten Frottola, als die Villanesca. Deshalb tritt die erstere immer 4st. und mit Tenor-Cf. auf. Die Villanesca ist aber ursprünglich 3st. und wird erst in den Händen Perissones und Willaerts „niederländisiert". Sie wird 4st. und führt den dem Diskant einer 3st. Villanesca entnommenen Cf. im Tenor. Sie unterscheidet sich also vom Madrigal neben textlichen Dingen zunächst in der einfacheren Faktur, die an die ursprünglich 3st. Erstlinge der Gattung erinnert, dann aber in der Stellungnahme zum Cf. Das Madrigal bleibt frei, die Villanesca dagegen, deren italienische Diskantmelodie viel leichter zum Gemeingut, zum Gesellschaftslied wurde, muß in der niederländischen Bearbeitung diese Melodie beibehalten und zwar im Sinne niederländischer Technik im Tenor.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hertzmann sich einer mühevollen Arbeit unterzogen hat. Er hält sich an das Satztechnische und geht geistesgeschichtlichen und höheren stilgeschichtlichen Fragestellungen bewußt aus dem Wege. Auf dem von ihm gewählten

Gebiet kann er sowohl an großer Übersicht wie an Detailergebnissen recht viel zur Erkenntnis des Werkes des großen Venezianer Meisters beitragen. Die Früchte seiner Arbeit wird aber erst derjenige genießen können, der einmal die schon längst fällige Monographie über Willaert in Angriff zu nehmen wagt.

Otto Gombosi

Rosenwald, Hans Hermann. Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann. Berlin 1930, Edition Benno Balan.

Mit dieser Arbeit wird eine Epoche der Liedgeschichte geklärt, die bislang wenig bekannt ist. Der in der Einleitung (S. 5) geäußerte Gesichtspunkt, daß gerade die „umgangsmäßige" Kunst der Kleinmeister wichtige Erkenntnisse vermitteln, erweist sich als richtig. Das außerordentlich umfangreiche Material hat der Verfasser eingehend untersucht und geschickt angeordnet, sei es zu kleinen Bildern einzelner Meister wie F. Lachner, O. Nicolai, J. Lang-Köstlin, F. Ries, B. Klein, Spohr, Marschner u. a. m., sei es in die größeren geographisch und stilistisch orientierten Gruppen der Wiener, Südwestdeutschen, Berliner, Nord- und Mitteldeutschen Schule. Reizvoll ist, zu sehen, wie jeder dieser Kleinmeister auf anderem Wege von den Formen des klassischen Liedes zum romantischen strebt. Die Arbeit entstammt wohl den Jahren 1927/28, so daß einige neuere Arbeiten zum Lied (A. Landau über K. Kreutzer, P. Mies über Schubert, H. Schultz über Hoven) noch nicht benutzt werden konnten. Das bringt bei einzelnen Stellen den Vorteil, manchen der Meister von zwei Seiten zu sehen; es hat bei Schubert zu starker Überschätzung des Malenden und Poetisierenden geführt (z. B. S. 10); die Bedeutung der Form für den Inhalt tritt zu sehr zurück. Geschickt sind auch manche Tabellen, so S. 28 der Vergleich der Erlkönig-Kompositionen von Schubert, Hüttenbrenner und Loewe in dieser Form. Einige methodische Bemerkungen scheinen am Platze: Solche Tabellen haben nur dann einen Sinn, wenn aus ihnen die individuelle Stellung des Komponisten hervorgeht. Wenn etwa in Tabellenform für Kreutzer das Verhältnis von Vorspiel und Gesang gegeben wird (S. 56), so nützt es nichts, für jeden Fall ein Beispiel anzuführen. Denn wohl bei jedem etwas fruchtbaren Liedkomponisten wird sich für jeden Fall ein Beispiel finden. Das Stilelement liegt gerade in der Häufungsstelle. Die Darstellung ist im allgemeinen klar, eindeutig und ohne modern sein wollende Redensarten; da durfte ein Satz, der die Ausdrücke „etwas von klassischer Einfachheit", „echter Klassizist", „Mittler zwischen klassischer und klassizistischer Liedkunst" dicht nebeneinander bringt (S. 24/25) nicht stehen bleiben. Der Abschluß bringt „Schumanns Gesangskompositionen im Lichte der Liedgeschichte", wo der Nachweis geführt ist, wie Schumann von den im Hauptteil geschilderten Schulen abhängig ist. Den Wert von Reminiszenzen halte ich allerdings für noch geringer als der Verfasser. Wohl aber könnte man Schuberts „Erlkönig" als Vorbild der Rondoform des „Belsazar" ansehen. „Waldesgespräch" ist wohl kaum eine dreiteilige Liedform.

So klärt die Arbeit ein wichtiges Gebiet der musikalischen Literatur; sie ist eine gesicherte Grundlage für eine endgültige Untersuchung des Liedes bei R. Schumann, R. Franz, A. Jensen u. a. Auch wäre es lohnend, an Hand der vielfach erwähnten Fälle einmal ausführlich die Geschichte und Möglichkeiten von Liederkreisen und -zyklen zusammenzustellen.

Paul Mies

Speiser, Andreas. Die mathematische Denkweise. Zürich, Rascher & Co.

Auf die Aufsatzfolge sei deshalb aufmerksam gemacht. weil der Titel kaum vermuten läßt, daß sie auch einen Abschnitt über „Formfragen in der Musik" enthält. Speisers geistvoll und überzeugend durchgeführte Grundanschauung ist, daß die mathematische Denkweise auch in der Kunst, also der Musik, ebenfalls grundlegend sei. Das Mathematische sieht er in den Beziehungen, Relationen, Symmetrien, die in den Kunstwerken herrschen. Ein System der Möglichkeiten sucht er dabei nicht aufzustellen, sondern behandelt einzelne Gebiete. So betrachtet er in der Musik im wesentlichen die von Lorenz aufgestellten formtheoretischen Begriffe und ihre mathematischen Beziehungen. Lehrreich sind die aus der Grundanschauung folgenden Bemerkungen über das Verhältnis von Gefühl und Verstand bei der Auffassung und Schöpfung des Kunstwerks, über seine Deutungsmöglichkeiten, über die Analogien zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit. Auch die Bedeutung der Kunstwissenschaft tritt so deutlich hervor: sie soll den vollen Aufbau der Stücke mit allen Bindungen zu erkennen suchen. Gewiß sind diese Symmetrien nicht der Zweck des Kunstwerks, sondern das ganze Gebilde; aber niemand kann zum Ganzen kommen, der nicht das Einzelne studiert hat. — Speisers Grundgedanken und die Art der Darstellung scheinen mir recht beachtlich. Paul Mies

Spies, Hermann. Die Salzburger großen Domorgeln. 8°, 62 S. Augsburg 1929, Benno Filser G. m. b. H.

Die Arbeit ist eine wertvolle Fortsetzung jener gründlichen Studie „Die Orgeln in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587—1612)" — Salzburger Museumsblätter VI, 3/4 (1927), deren wichtigstes Ergebnis zunächst der exakte Nachweis einer starken Orgelkultur in Stadt und Land Salzburg des 16. Jahrhunderts darstellt, ferner die klar herausgearbeitete Tatsache, daß die großen Kirchen der Stadt (Dom, St. Peter, Nonnberg, Pfarrkirche), „je mit einer großen Orgel zum Repraesentieren, einer Chororgel für den Chorgebrauch und mit kleineren tragbaren Orgeln (Positiven) zum Gebrauch in den verschiedenen Kapellen ausgestattet waren", während sich die anderen Stadtkirchen „nur der sogenannten Positive erfreuen" konnten; ein Hauptergebnis jener Studie bildete endlich der Nachweis zweier — fast unverändert erhaltener — Positive von 1590 aus dem Kloster Nonnberg im Salzburger Musealbesitz (Städtisches Museum und Museum des Klosters Nonnberg) und deren eingehende Beschreibung. Bezüglich der großen Nonnberger Kirchenorgel wäre die Jahreszahl 1485 in 1475 zu berichtigen: die große (heute nicht mehr erhaltene) Orgel wurde schon in der ersten Nonnberger Bauperiode des 15. Jahrhunderts vollendet (vgl. Österr. Kunsttopographie VII: „Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg", Wien 1911, S. LXXIXf.).

Auf Grund eingehender Archivstudien schildert nun der gründliche Kenner Salzburgischer Musikgeschichte Schicksal und Beschaffenheit der großen Domorgeln von den Anfängen bis zur Gegenwart. Drei Orgeltypen erstehen vor unserem geistigen Auge. Zunächst das große Orgelwerk von 1399 mit 2024 Pfeifen und vermutlich 40 Registern, über das nur spärliche Nachrichten erhalten sind, von dem jedoch in Analogie der Orgeln von Konstanz, Halberstadt, Magdeburg, Heidelberg, Kiedrich im Rheinlande und Seckau immerhin ein brauchbares Bild zu rekonstruiren gelingt. Dieses Werk fällt der Abtragung des romanischen Münsters (1600) gänzlich zum Opfer. Im neuen, 1628 geweihten Barockdome dienen zunächst vier kleinere Orgeln unter der achteckigen Kuppel venezianisch orientierter Kirchenmusikpflege; unter ihnen nimmt die rechtsseitige, sogen. Epistelorgel, die Stellung einer Hauptorgel ein. 1859 mit ihren drei Gefährten entfernt, ist über sie nur weniges bekannt, während die drei anderen Orgeln aufs Land wanderten und heute noch erhalten sind (Dürnberg, Niedernsill und Hof bei Salzburg). Erst 1703 bekommt der Dom wieder ein großes, den hochbarocken Typ repräsentierendes Orgelwerk, das — in nur einem Jahre geschaffen — den Bedürfnissen von mehr als 140 Jahren genügen sollte (Egedacher-Orgel). Mit Disposition und Beschaffenheit des 1705 und 1718 wesentlich erweiterten und verbesserten Werkes von 3266 Pfeifen und 43 Registern macht uns Verf. eingehend bekannt; das großartige Orgelgehäuse repräsentiert sich — abgesehen von einigen allerdings sehr entstellenden Eingriffen des 19. Jahrhunderts — noch heute in der Gestalt von 1718, ebenso überlebten einige Register (Spies, S. 67) die radikalen Umgestaltungen im 19. Jahrhundert. Diese zeitigen den dritten, romantischen Orgeltyp; nach dem rücksichtslos-„genialischen", aber wenig dauerhaften Umbau von 1842 (Moser) erhält der Salzburger Dom in den Bauetappen 1880—83 und 1909—14 durch Matth. Mauracher sen. und jun. sein heutiges Riesenwerk mit 6000 Pfeifen und 101 Registern, die größte Kirchenorgel Österreichs.

Von einer bodenständigen Orgelbautradition in Salzburg kann seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert gesprochen werden; vorher sind Orgelmacher aus Mainz, Wasserburg a. Inn, Erfurt (?), Passau für Salzburg tätig. Sie beginnt mit dem im Hofdienst stehenden Joseph Bockh von Innsbruck und Leopold Rottenburger, dem mutmaßlichen Erbauer der vier kleineren Domorgeln des 17. Jahrhunderts; ferner wirken Fabian Wagner und Daniel Hail in Salzburg. Als die Familie Rottenburger Mitte des 17. Jahrhunderts ausstirbt, läßt sich 1668 der aus der Rheinpfalz eingewanderte Christoph Egedacher († 1706) in der Bischofsstadt nieder. Die Familie Egedacher repräsentiert Salzburgische Orgelbautradition im barocken Jahrhundert durch drei Generationen; Christoph und Johann Christoph († 1747), die Schöpfer der großen Barockorgel des Domes, von überlokaler Bedeutung. Spies spricht Christoph hypothetisch als Lehrer Gasparinis an, in den Orgeln von Kitzbühel in Tirol (1686) und der Cajetanerkirche zu Salzburg (1698) sind uns Denkmale Egedacherscher Orgelbaukunst erhalten. Johann Christoph wiederum empfängt durch persönliche Studien an der weltberühmten Trienter Orgel Gasparinis, deren Disposition und Beschreibung Spies bringt, 1704 sowie 1718 bei Andreas Silbermann in Straßburg bedeutsame Anregungen vom italienischen und französischen Orgelbau her. Rochus E. († 1785) mangelt zwar das Format seiner Väter, doch interessiert er wegen

seiner Beziehungen zu Leopold Mozart, über die uns eine Reihe bisher unveröffentlichter Briefe Leopolds an die Tochter in St. Gilgen (im Besitz der „Internationalen Stiftung Mozarteum", Salzburg) Aufschluß geben. Ich teile Auszüge daraus im folgenden mit, ergänzt durch zufällige Aufzeichnungen aus Sulzburger Lokalquellen, welche den — von Spies nicht behandelten — Ausklang der höfischen Salzburger Orgelbautradition lebensvoll beleuchten. Die zunächst vorkommenden Personen sind Rochus Egedacher, dessen Frau, die Tochter Ehrentrud und der Sohn, Geistlicher, der aber auch im väterlichen Handwerk ausgebildet war. Der Briefwechsel beginnt mit dem 7. Dez. 1784 und dreht sich um die Notwendigkeit, das Klavier in St. Gilgen zu stimmen. Es ist dies vermutlich das heute im Besitz des Salzburger Städtischen Museums befindliche Instrument (vgl. Jahresbericht 1865, S. 60, Nr. 139), das folgende Briefstelle Leopold Mozarts vom 9. Juni 1785 als ein Fabrikat des Orgelmachers Schmid (s. u.) belegt:

„Johannes Schmid hat mir geschrieben; hier sind seine Worte: Die Mademoiselle Raderin hat geschrieben, daß das Fortepiano, so für die gnädige Frau Tochter gekauft worden, ganz unbrauchbar wäre, und dieses scheint mir ein Aufschnitt, denn sie würdens mir wohl zuerst wissen lassen — im Fahl ich allzeit bereit bin zu sagen, wie das Instrument zu behandeln ist . . .

Eine persönliche Nachprüfung konnte wegen derzeitiger Ordnungsarbeiten im Salzburger Städtischen Museum nicht vorgenommen werden.

Rochus Egedacher soll nun dieses Instrument stimmen, er ist jedoch erkrankt, seine Frau erblindet und geistig umnachtet. Leopold berichtet über die traurigen Verhältnisse im Egedacherschen Hause; an eine Ausführung des Auftrags ist nicht zu denken.

10. Dez. 1784. „Mit dem Egndachschen Haus steht es itzt sehr übl, — die Frau ist schon seit 2 Monaten krank, nun ist sie nicht nur blind geworden, sondern sie ist fast immer sünnlos und närrisch[1]. Der Alte ist seit ein paar Tage nun auch krank geworden, konnte kaum gehen als er aus Radstatt zurückkam; und nun leidet er schmerzlich an Sand und Gries. Wäre der Geistliche nicht, so hätten sie niemand".

14. Jan. 1785. „Wegen dem Egndacher darft ihr euch keine Hofnung machen, denn der Alte kann nicht ausgehen, wenigst ist er nicht mehr im stande, bey Hofe zu stimmen, folglich muß der Geistliche sowohl bey Hofe, als im Theater und in der ganzen Statt die Clavier stimmen, und kann nicht vom Fleck. Auch ist keine Nachricht weder aus Wien, noch aus dem Reich bis diese Stunde wegen einem Gesellen gekommen".

Leopold sieht sich selbst, allerdings ohne Erfolg, in Wien „um einen gutten Orgelmachergesellen" um; in dem Wien, 8. April 1785 datierten Schreiben fällt auch ein abfälliges Urteil über den Klavierbauer Egedacher.

„Es ist ganz möglich und wahrscheinlich, daß die itzt angekommenen Fortepiano dauerhafter seyn mögen; dann der Fehler ist nicht an der Arbeit, sondern an dem Holz, weil der Egndacher ein kapriziöser alter Narr ist und gutes altes Holz wie Gold zurückhält. Daher rührt eigentlich der Fehler".

In Briefen vom 9. Juni, 22. Sept. und 6. Okt. 1785 muß die Tochter weiterhin vertröstet werden. Im Schreiben vom 9. Juni heißt es:

„Der Egndacher ist so elend, daß man ihm vom Aufliegen das Brandfleisch wegschneiden muß; unterdessen daß das Purcinellomädl, die Tochter, Liebesgeschichten hatte und mit einem Dischlergesellen durchgehen wollte".

Inzwischen ist Rochus Egedacher gestorben (14. Juni 1785). Da das Geschäft überschuldet ist, hat die Witwe Schwierigkeiten, ein Gnadengeld vom Hof zu erlangen. Ihr Gesuch vom 28. Juni 1785 (Landes-Regierungs-Archiv, Hof-Zahlamt 1786/3 E) wird erst am 22. April 1786 positiv entschieden: sie erhält monatlich 8 fl. Darauf beziehen sich folgende Mozartsche Briefstellen:

20. Okt. 1785. „Da der Egndacher schon 3 Wochen nicht mehr nach Hofe geht, weil seine Mutter weder Besoldung noch Gnade hat, so steckt der Erzbischof in der Noth."

27. Okt. 1785. „Die Egndacherin hat noch keine Gnade, weil Herr von Luidl nicht referiert, bis er nicht den zurückgelassenen Vermögensstand beym Groschen weis".

Im Briefe vom 18. Novbr. 1785 berichtet Leopold, daß Egedacher jun. eine Orgel in Polling und in Radstadt aufgesetzt hätte. Von seiten des Hofes hatte man sich indes

[1] Das Gnadengesuch [s. u.] bezeichnet die 65jährige als des Gedächtnis' und des Augenlichts beraubt. Ein späteres Hofzahlamtsgutachten nennt sie „blödsinnig" und „wahnsinnig".

nach einem neuen Hoforgelmacher umgesehen und war, wohl durch Vermittlung Leopold Mozarts, mit dem Lieferanten von Nannerls Klavier, den Orgelmacher Johann Schmid aus Stühlingen (Baden) in Verbindung getreten. Am 11. August 1785 reicht dieser sein Gesuch um Anstellung ein (Land. Reg. Arch. Causa Domini 1786/1 E); es heißt darin: Petent habe viele Jahre in Leipzig, Dresden, Wien und Augsburg gearbeitet und sich in der Orgelbaukunst und aller Art Klavierarbeit perfektioniert. Gegenwärtig sei er mit dem neuen Orgelwerk zu Kaiserstuhl (kleine Stadt im Kanton Aargau) beschäftigt. Am 20. Okt. erzählt Leopold Mozart der Tochter: „Vom Erzbischof erhielt ich den Befehl an den Orglmacher Schmid zu schreiben: ob er noch gesünnt wäre, hieher als Orglmacher zu kommen ... Was Herr Schmid antworten wird, stehet zu erwarten. Ich that mein Bestes!" Einen Monat später (20. Novbr.) entscheidet der Erzbischof unter folgenden Bedingungen für Schmids Bestallung als Hoforgelmacher:

daß er „1) verbunden seyn solle, alle Orgeln, Positiv und Regal, so viel sich deren in unserer Domkirche befinden, iederzeit wohlgestimmet zu erhalten, und zu solchen Ende darüber embsige Nachsicht alle Monath zum wenigsten einmal zu pflegen. 2) die bey Hof und in dem Kapell-Kauß vorhandene kleine Positiv und Clavirs, so oft es nöthig, zu überstimmen, auch aller Orten die kleine Mängel ohne einiger aufzunehmender Bezahlung zu verbessern, auch 3) für allstets einen tüchtigen Gesellen zu halten, welcher auf den Fall hin, daß wir oder unser Kapellmeister ihme auf einige Zeit zu verreisen die Bewilligung ertheilen werden, dessen Stelle ohne Mangel vertretten möge".

Und Leopold kann der Tochter berichten:

24. Dez. 1784. „Das Hauptsächlichste was zu schreiben hab, ist, daß ich verflossenen Montag dem Orgelmacher Schmid das Decret, mit allem, wie es der seelige Egndacher hatte, wirklich zugeschickt habe, so zwar, daß wenn er bis auf die erste Woche des Jenners kommen kann, sein Gehalt pr. 19 fl. monatlich[1] mit dem neuen Jahr anfängt".

4. Jan. 1786. „Gestern erhielt ein Briefchen vom Schmid aus Ottobeyrn auf der Reise; folglich wird er morgen mit dem Postwagen kommen; — der Brief war vom 30. Dezember".

Egedachers Sohn aber schickte man aufs Land, nachdem er es
„für gut befunden, einige Werkzeug auf die Seite zu räumen. Der Vormund, ein Bäckermeister hat eine Coffre öffnen lassen und solche gefunden. Da alles Werkzeug und Vorrath vormundschaftlich behandelt und bezahlt ist, so gabs Lermen, und Herr von Edlbach ist sehr über den Geistlichen Egndacher aufgebracht. Der Herr Schmid hat ein Bett von dem Egndacher gekauft und schläft nun bey der gekauften Waare in der Egndacherischen Werkstatt, bis er alles in ein Quartier in der Tragasse, welches er nehmen soll, bringen kann". (19. Jan. 1786).

9. Febr. 1786. „Der geistliche Herr Egndacher wird auch aufs Land hinaus geschickt und dort wird er müssen pro cura studieren".

9. März 1786. „Vom Geistlichen Egndacher weis nichts, als daß ich schon ehe ich nach München reisete, gewußt habe, daß man ihn fortschicken wird; ernstlich, damit er sich in der Mutter und Schwester Sachen nicht mehr einmischen kann, wodurch ewige Zänkereien entstehen, und zweitens, damit er bey seinem geistlichen Stand unter eine Aufsicht kommt und nicht etwa dem Orglmacher durch Stimmen und Pfuschen einigen Eintrag tun oder mit ihm in Zwistigkeit kommen möge".

27. März 1786. „Heut Vormittag war der geistliche Herr Egndacher bey mir sich beurlauben, da er gleich mit dem Kammerbothen zu den Patres Franciscanern nach Hundsdorf abgereiset ist. Wenn hinauskomme, werde die Musikalien, die du noch von ihm hast, mit herein nehmen und ihm schicken. Er beurlaubte sich mit Thränen in den Augen".

21. Juli 1786. „Hier ist auch das Büchl und ein Brief vom Egndacher mit einer vernünftigen Ueberschrift, der mir in einem eben so vernünftigen Brief eingeschlossen war".

11. Aug. 1786. „Die Sonaten, die ich vom Egndacher bey mir fand, habe ihm alle schon durch eine Böthin geschickt".

8. Dez. 1786. „Herr Egndacher hatte mir schon zu meinem Namenstag wegen der Sonaten geschrieben, die du noch hast. Ich vergas immer darauf dir es zu melden".

Johann Schmid starb schon am 4. März 1804 im Alter von 45 Jahren (Sterbebuch der Pfarre St. Andrae, Salzburg). Er hinterließ eine Witwe, Anna Maria Schm., und sechs Kinder. Diese erbittet nun unterm 20. Oktober 1804 zugleich mit Alois Sailer, den zu heiraten sie gewillt sei, vom (kurfürstlichen) Hofe dessen Anstellung als Hoforgelmacher unter den gleichen Bedingungen wie ihr seeliger Gatte. Sailer stammte aus Mittenwald

[1] Und zwar 12 fl. 30 x Besoldung, 4 fl. 30 x Wein und Brot, 2 fl. für das Orgelrichten.

a. d. Isar, war 24 Jahre alt und hatte bei seinem Bruder Ferdinand Sailer, bürgerlicher Orgel- und Instrumentenmacher zu München, außerdem drei Jahre zu Wien bei dem Hof-Instrumentenmacher Kober gearbeitet. Am 15. März 1805 wird Sailer hauptsächlich als Klavierbauer angestellt, da „ein anzustellender Hoforgelmacher mehr zur Herstellung der Klaviere bei Hof und der Positiven im Dom und im Kapellhaus bestimmt sey, da bey wichtigen Reparatur der Domorgeln jeder zeit ein Fremder kommen müßte". Das war die Bankrotterklärung der Salzburgischen Orgelbautradition! Unter solchen Umständen verzichtete Sailer seinerseits auf die Anstellung im April 1805, um „sein Fortune" anderorts zu suchen. Der Witwe Schmid wurde hierauf die Hof-Orgelmacherei mit 19 fl. 11 x monatlich übertragen, und schon am 11. Mai 1805 teilt sie im „Salzburger Intelligenzblatt" (S. 297) mit, „daß sie sich nunmehr mit einem Künstler versehen habe, der sowohl alle vorkommenden Instrument- als Orgelbauten zu besorgen fähig ist". Schmidsche Klaviere werden nur noch in den nächsten Jahren im „Salzburger Intelligenzblatt" zum Kauf angeboten (1805, S. 820; 1806, S. 439). Einen Schmidschen „Fortepiano-Flügel" besitzt das Salzburger Städtische Museum (Jahresbericht 1865, S. 60, Nr. 146).

Die Witwe Schmid blieb allerdings nicht ohne Konkurrenz. Im „Salzburger Intelligenzblatt" vom 8. Sept. 1804 (S. 572) teilt ein Joseph Wagner die ihm zuteil gewordene Konzession auf Instrumenten- und Orgelmacherei vom 27. August 1804 und sein Domizil „im 2. Naglschmiedhaus in der Gstätten No. 4 2. Stock" mit. Er ist demnach der Inhaber der einzigen Orgel- und Instrumentenmacherkonzession des Salzburger Gewerbe-Hauptbuches von 1804 (vgl. F. V. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg, II, 2, Salzburg 1890, S. 631). Zehn Jahre später scheint er aus Salzburg verzogen: am 1. Juni 1814 werden „jene Effekten, welche Joseph Wagner, Orglmacher, bei dem bürgerl. Naglschmiedmeister Georg Müllthaler zurückgelassen hat", zur öffentlichen Versteigerung ausgeboten (Intellig.-Bl. S. 823). — Am 16. Oktober 1815 kündigt Josef Anton Frisch, Orgelmacher in Salzburg, Haus Nr. 113 „ein gut zusammengerichtetes Orgel-Positiv, das auch bequem getragen werden kann", zum Verkauf im Intelligenzblatt an. „Register enthält es folgende 4, als: Flöten, Prinzipal, Superoctav und Mixtur". Frisch starb schon am 12. Juli 1816 im Alter von 31 Jahren, ledig, an der Lungenschwindsucht im St. Johannsspital (Sterbebuch der Pfarre Müllegg).

Nur langsam erholte sich das 1816 endgültig an Österreich gekommene Salzburg von den Heimsuchungen der napoleonischen Zeit und wächst an seiner neuen Mission als Mozart- und spätere Festspielstadt. Das erste Musikfest 1842 veranlaßt den Umbau der großen Salzburger Domorgel und das Anheben einer neuen Bautradition. Hier setzt Spiesens Darstellung wieder ein. Der Salzburgische Orgelbau liegt zuerst in Händen Ludwig Mosers, der Anfang der 60er Jahre nach Ungarn auswandert, und erlebt unter Matthäus Mauracher sen. und jun. einen der barocken Tradition ebenbürtigen Aufschwung.

Über das engere Stoffgebiet hinaus bringt die Arbeit eine Reihe Einzelbeobachtungen kulturgeschichtlicher und liturgischer Art, besonders willkommen auch die Registrierungsvorschriften aus J. B. Sambers bekannter „Continuatio ad manuductionem organicam", Salzburg 1807, ferner reiches Bildmaterial (so eine Photographie des Orgelbauers Moser aus dem Besitz des Salzburger Städtischen Museums, vgl. Jahresbericht a. a. O. S. 65). Arbeiten wie die vorliegende sind gerade auf dem Gebiete der Salzburger Musikgeschichte, dem die archivalische Grundlegung noch fast völlig fehlt, von ganz besonderem Wert und dankbarst zu begrüßen. Erich Schenk

Therstappen, Hans Joachim. Die Entwicklung der Form bei Schubert. Dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien. (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 16.) Leipzig 1931, Breitkopf & Härtel.

In mancher Hinsicht scheint mir die vorliegende Untersuchung bedeutsam. Sie geht von dem richtigen Gesichtspunkt aus, daß Analyse nicht „eine bloße Registrierung und Aneinanderreihung von technischen Eigentümlichkeiten sei", sondern das „Streben, dem Schaffensprozeß nachzuspüren" (S. 12). Daß dabei zunächst einmal einzig von der „Gegebenheit des Musikalischen" ausgegangen wird (S. 11), ist berechtigt. So ergeben sich lehrreiche Sätze sowohl für Schuberts Schaffensart, wie für die von ihm erreichte Formung des ersten Sinfoniesatzes. Wenn S. 21 der Gestaltungswille und der Gestaltungstrieb bei Schubert in Gegensatz gestellt werden, so ist das nichts anderes, als der von Meumann in seiner Ästhetik festgestellte Gegensatz von Formtrieb und Ausdrucksmotiv beim Künstler. Gerade aus der Art des Ablaufs dieses Gegensatzes dürfte eine Typologie der Künstlernaturen wichtige Erkenntnisse gewinnen. Auch die S. 9 erwähnten „Doppelkompositionen" sind offenbar eine allgemeinere Erscheinung; Therstappen selbst verweist auf Beethoven;

ich habe sie bei Brahms („J. Brahms", S. 95) ausführlich erläutert. Auch die Entstehung zweier Themen aus einem Hauptgedanken und die Ausmerzung dieser Beziehungen im endgültigen Werk (S. 36) ist offenbar vielen Komponisten gemeinsam (vgl. P. Mies, „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens", S. 103ff.). Schließlich ist lehrreich, Therstappens Bemerkungen über Entspannungen in der Melodielinie (z. B. S. 41, 48, 62) zusammenzuhalten mit der allgemeinen Darstellung der abgleitenden Melodielinie der Romantik in K. Roeselings Arbeit „Wurzeln und Entwicklung Romantischer Melodik" (S. 117ff.). Auch Beziehungen zu bisherigen Schubertbüchern werden möglich; so entsprechen die S. 41ff. geschilderten Beethovenschen Einflüsse genau denen im Lied der gleichen Zeit (vgl. P. Mies, „Schubert, der Meister des Liedes", S. 158ff.); und auch die S. 57 erwähnte Eigenschaft Schuberts, daß Krisenjahre bei ihm nachwirken, daß er an früher erreichte Strebungen schlecht anknüpfen kann, habe ich am „Prometheus" (a. a. S. 288) ausführlich gezeigt.

Weiterhin hat die Arbeit deshalb Wichtigkeit, weil sie einmal für den Fall Schubert Beziehungen zwischen Formungen der Themen und der Durchführungen angibt. Das immer noch dunkle Kapitel „Durchführung" wird so wieder an einer Stelle in Angriff genommen. Der klassischen „Konzentrationstechnik" wird eine „Gruppenbautechnik" (S. 37) der Schubertschen Sonatenform entgegengesetzt. Damit wird zugleich das in der VII. und VIII. Sinfonie Erreichte deutlich: die Themenform bedingt die der Durchführung, die langsame Einleitung wird in den Gesamtverlauf einbezogen. Daß es sich dabei um eine individuelle Eigenart Schuberts handelt (S. 26), ist wohl richtig; andrerseits scheint mir gerade hier eine Beziehung zu den erst am Ende des 19. Jahrhunderts sich anbahnenden impressionistischen Strebungen zu liegen. Auch Schuberts Spätlieder zeigen ja derartige Ansätze.

S. 36 dürfte es bei „Abgesang" statt T. 126—280 wohl heißen T. 126—180. Für eine eindringliche Erfassung des Problems Schubert ist zu den bisherigen Arbeiten von Scheibler, Bauer, Mies, Költzsch usw. hier ein erkenntnisreicher Beitrag geliefert. Paul Mies

Neuausgaben alter Musikwerke

Ditters von Dittersdorf, Karl. Konzert für Cembalo *B* dur mit zwei Violinen und Baß (Violoncello und Kontrabaß), nach Belieben mit zwei Flöten und zwei Hörnern. Hrsg. von Walter Upmeyer. (Musikschätze der Vergangenheit. Vokal- u. Instrumentalmusik des 16.—18. Jahrhs.) Berlin-Lichterfelde 1932, Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H.

Das reizende Werk, auf das ich 1927 in meiner Arbeit „Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt" S. 82f. aufmerksam machte, ist eine wirkliche Bereicherung der Literatur. Der Zusatz „für Cembalo" trifft nicht das Richtige, trotz des französischen „pour le Clavecin" auf dem Original. Es ist ein echtes Pianoforte-Konzert. (Die Nennung des alten Instruments im Titel ist konventionell, noch lange gebräuchlich und besagt nichts.) Als „nach Belieben" werden vom Herausgeber Flöten und Hörner wohl nur aus praktischen Gründen bezeichnet. Die Bläser kommen nur im Adagio in den Stimmen vor. — Die Kadenzen des Herausgebers sind geschmackvoll und brauchbar, wiewohl nach dem Zeitstil schon zu sehr thematisch. — Das Stück wird in seinem ersten Satz mit köstlichem Buffoton und harmonisch reizvollem Durchführungsteil, dem sinnigen Adagio und dem flotten Militärmarsch-Schlußsatz viele Freunde finden. Hans Engel

Luetkeman, Paul. Fantasien über Kirchenmelodien der Pommerschen Reformationszeit (1597). Für fünf Melodieinstrumente. Mit einem Lebensbild und einer Würdigung der Werke Luetkemans innerhalb der Pomm. Musikgeschichte. Hrsg. von Erdmann Werner Böhme. (2. Heft der Denkmäler der Musik in Pommern: „Pommersche Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts". Veröffentl. durch das Musikw. Seminar der Universität Greifswald unter Leitung von Prof. Dr. Hans Engel-Greifswald.) VIII, 10 S. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Drei Choralfantasien aus einer 1597 in Stettin erschienenen Sammlung L.s, von denen nur die erste eine bekannte Choralmelodie benutzt („Ich ruff zu dir"), während die c. f. der beiden anderen nicht nachgewiesen werden konnten. Das Vorwort gibt eine biographische Skizze über L. mit Photokopie von Titel und Vorrede der Quelle. Die Ausgabe, mit Mensurstrichen, Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte, modernen Schlüsseln, Transposition zweier Stücke und „unverbindlichen" dynamischen Vorschriften, zieht die

fünf Stimmen des Originals in drei Systemen zusammen, wobei der c. f. ein eigenes System erhält. Im — unverständlicherweise nicht paginierten — Vorwort ist S. 1 der Lapsus „seine Fortsetzung" in „ihre F." zu verbessern. S. 12, T. 44 wären ♮ in A. und B., S. 18, T. 43 ebenfalls ♮ im D. angebracht. Die originale Tonhöhe wäre besser über jedem Stück angegeben. Der Setzung der konjizierten Akzidentien in Klammern würde ich im Interesse der Annäherung an das originale Notenbild die übliche Methode, sie über die Noten zu setzen, vorziehen. Zur Kompositionstechnik L.s möge der Herausgeber selber zitiert werden: „In der Gestaltung seiner fünfstimmigen Sätze ging Luetkeman mit einer handwerksartig erlernten Gleichmäßigkeit vor, wie Proben aus andern Werken zeigen". Damit ist über den Wert der veröffentlichten Stücke bereits ein klares Urteil gesprochen. Für die pommersche Musikgeschichte bedeuten sie gleichwohl wichtiges Anschauungsmaterial.

Hans Albrecht

Die erhaltenen Tonwerke des Alt-Straßburger Meisters Thomas **Sporer**, † 1534. Eingeleitet u. hrsg. im Auftrag des Wissenschaftl. Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich (Frankfurt a. M.) von Hans Joachim Moser. VI, 18 S. Kassel 1929, Bärenreiter-Verlag.

Das vorliegende kleine Heft enthält eine veritable Sporer-Gesamtausgabe. Zehn Stücke (der Baß einer Motette „Tota die", ein „Exemplum diminutionis", acht Lieder), das ist alles, was wir von Sp. besitzen. Auch mit Nachrichten über sein Leben, die Moser in der Einleitung mitteilt, sind wir nicht reicher versehen. Weder Geburtsort noch -tag sind bis heute festgestellt; die Daten seiner Freiburger Immatrikulation (27. Februar 1506) und seines Todes (6. August 1534) sind die einzig sicheren Zahlen. Wahrscheinlich gebürtiger Freiburger, hat er wohl in Straßburg gewirkt, wie die drei elsäßischen Namen vermuten lassen, die mit dem von Sixt Dietrich auf seinen Tod komponierten „Epicedion" — Titel und Tenor des in Bibl. Augsburg fragmentarisch vorhandenen Drucks enthält M.s Einleitung — in Verbindung stehen. Jedenfalls stand er Dietrich und, wie dieser, dem oberrheinischen protestantisch-humanistischen Kreise nahe.

Die Neuausgabe gibt zu jedem Stück eine kurze, treffende Charakteristik, die auch dem Text gilt und aus der profunden Kenntnis Mosers über das deutsche Chorlied geschöpft ist. Er sieht in Sp. einen „Modernisten, der an Beweglichkeit des Zeitmaßes bereits den ‚leichtflockigen' Stil Othmairs (Grundsilbenwert 1/8) vorwegnimmt". In der Tat, man muß M.s Urteil besonders dann zustimmen, wenn man Nr. 10 „Frölich muß ich singen" betrachtet, das er mit Recht das schönste Stück Sp.s nennt. Die für Othmair charakteristische „pointierte Artikulation", die sich auch an den anderen Liedern Sp.s erkennen läßt, springt gerade in diesem Stück überraschend deutlich heraus. Darüber hinaus scheint mir hier auch eine wesensmäßige, nicht nur auf das Bewegungsprinzip sich erstreckende Verwandtschaft zwischen den beiden Meistern erkennbar zu sein, die die anderen Stücke Sp.s nicht zeigen, an die allenfalls noch Nr. 9 „Bulschaft schadt neut" anklingt. Es ist das jene innere Lebendigkeit und harmonische Klarheit, die Othmairs Lieder auszeichnet. Wie stark diese von mir empfundene Verwandtschaft wirklich gewesen ist, würde sich nur feststellen lassen, wenn uns mehrere solcher Lieder Sp.s erhalten wären. Mosers These: „Bei längerer Lebensdauer wäre er sicher der Führer derer geworden, die das deutsche Chorlied unmittelbar zum Stil Scandellos, Lassos, Regnarts und Lechners hinüberführten" trifft zweifellos das Richtige.

Umso wertvoller ist diese Neuausgabe, die den neueren Editionsgrundsätzen — Verkürzung der Werte auf die Hälfte, Mensurstriche, moderne, mit vorgesetzten originalen Schlüsseln — entspricht. Sie macht einen innerhalb seiner Zeit so eigenen Meister allgemein zugänglich. Außerdem aber verdient sie besondere Anerkennung, weil sie, die doch immerhin auch eine praktische Gebrauchsausgabe sein will, einmal nicht davor zurückscheut, ein Fragment, den erwähnten Motettenbaß, der Vollständigkeit wegen aufzunehmen.

Hans Albrecht

Mitteilungen

– Prof. Dr. Theodor Kroyer (Köln) feierte, vielfach geehrt durch Presseartikel und überaus zahlreiche persönliche Zuschriften, am 9. September 1933 seinen 60. Geburtstag. Freunde und Schüler widmeten unserem hochverdienten Fachgenossen eine vom Verlag G. Bosse in Regensburg vornehm ausgestattete Festschrift mit Beiträgen von W. Gerstenberg, J. Wolf, H. Birtner, M. Cauchie, H. Anglès, K. Jeppesen, R. Schwartz, H. Zenck, H.

Halbig, G. Cesari, Th. W. Werner, M. Schneider, H. J. Moser, O. Ursprung, E. Bücken und H. Schultz.

- Prof. Dr. Friedrich Blume (Berlin) hat im Auftrag des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung die musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an der Universität Kiel, neben voller Aufrechterhaltung seiner Berliner Tätigkeit, auch während des Wintersemesters 1933/34 übernommen.

- Prof. Dr. Ernst Bücken (Köln) ist von der Deutschen Akademie in München zum ordentlichen Mitglied ihrer Abteilung Musik gewählt worden.

- Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen) wurde vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung für das Wintersemester 1933/34 erneut mit der Abhaltung der musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Übungen an der Universität Frankfurt (M.) beauftragt.

- Prof. Dr. Karl Hasse (Tübingen) wurde eingeladen, in einem Volkssymphoniekonzert in München seine „Variationen über Prinz Eugen für großes Orchester" zu dirigieren, in zwei Konzerten in Kopenhagen und in drei Konzerten in Schweden den Klavierpart zu spielen und dabei auch sein neues Trio für Klavier, Flöte und Violine aufzuführen.

- Dr. Wilhelm Heinitz, dem wissenschaftlichen Rat am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg und Privatdozenten für vergleichende Musikwissenschaft ist vom hamburgischen Senat die Amtsbezeichnung Professor verliehen worden.

- Prof. Dr. Hans Hoffmann (Pädagogische Akademie Halle) hat einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Hamburg erhalten und angenommen. Außerdem wird er als Leiter der Singakademie und der „Vereinigung zur Pflege alter Musik" tätig sein.

- Aus Ersparnisgründen hat der Kultusminister den Posten eines Direktors der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin aufgehoben; das 1822 von Zelter gegründete Institut soll mit der Hochschule vereinigt werden. Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser ist dadurch als Akademiedirektor in den Ruhestand versetzt worden, behält aber seine Honorarprofessur an der Universität Berlin bei.

- Die Leipziger Professur, über deren Wiederbesetzung in Heft 9/10, Jg. XV der ZMW berichtet wurde, ist nicht, wie dort und an anderer Stelle gemeldet, in ein Extraordinariat „zurückverwandelt" worden, sondern gilt weiterhin als Ordinariat und wird lediglich nach einem Ministerialbeschluß aus Sparsamkeitsgründen „bis auf weiteres als Extraordinariat geführt". Ferner ist daran zu erinnern, daß — ein besonderes Kapitel aus dem Werdegang der Musikwissenschaft — weder Kretzschmar noch Riemann in Leipzig Inhaber eines ordentlichen Lehrstuhls waren, daß das Ordinariat vielmehr seinerzeit für Hermann Abert begründet worden und von 1923 bis 1932 im Besitz Theodor Kroyers gewesen ist, der im Frühjahr 1932 die neue ordentliche Professur an der Kölner Universität übernahm.

- Das Collegium musicum der Universität Rostock bot als Offenen Abend „Musik am Schweriner Hof": Joh. Fischer, Ouvertüren-Suite aus der „Tafelmusik" (1702); Ant. Vivaldi, Konzert *g*moll (op. XII, 1); Joh. Wilh. Hertel, Sinfonie *D*dur.

- Musikinstitut der Universität Tübingen und Akademischer Musikverein. Veranstaltungen im Sommersemester 1933. Ende April, Henry Marteau - Prof. Dr. Karl Hasse: Sonaten für Violine und Klavier von Joh. Seb. Bach, Max Reger und Karl Hasse (*a*moll op. 18). Zum 100. Geburtstag von Johannes Brahms: 1. Morgenfeier mit einer Gedenkrede des Institutsvorstands Prof. Hasse und Klaviervorträgen (Johanna Löhr); 2. Symphoniekonzert im Festsaal der Universität. Das Württembergische Landessymphonieorchester Stuttgart bot unter Leitung von Prof. Hasse die akademische Festouvertüre, das Violinkonzert (Solist Konzertmeister Georg Beerwald) und die IV. Symphonie in *e*moll. Besonderes Interesse wurde der neuen Orgel im Festsaal der Universität entgegengebracht. Die vielseitige Verwendbarkeit dieses nach Angaben von Prof. Dr. Karl Hasse von Weigle gebauten Instruments wurde in drei Konzerten deutlich: im ersten, zu welchem die Teilnehmer am deutschen evang. Kirchengesangstag in Stuttgart eingeladen

waren, sprach Prof. Hasse über Orgelbau und die neuere deutsche Orgelbewegung und spielte Kompositionen von Sweelinck, Buxtehude, Bach und Reger. Im zweiten Konzert brachte Prof. Dr. Hermann Keller (Stuttgart) Werke aus den verschiedenen Schaffenszeiten Bachs, im dritten Musikdirektor Fritz Hayn (Ulm) neuere Orgelwerke von Karl Hasse, Waltershausen, Ramin, David, Kaminski und Reger. Der akademische Musikverein führte Brahms' Deutsches Requiem im Rittersaal des Schlosses Hohentübingen mit dem Landessymphonieorchester Stuttgart unter Leitung von Hasse auf. Soli: Lisa Walter (Stuttgart) und Hermann Achenbach (Tübingen). Im Semesterschlußkonzert brachte das akademische Streichorchester unter Mitwirkung von W. Hecklinger (Klavier), Erich Bardili (Violine) und Ruth Hasse (Violoncell) Werke von Phil. Em. Bach, Tartini (Leitung Prof. Dr. Karl Hasse), Volkmann und Händel (Leitung stud. phil. et mus. Fr. W. Meier). — Das Musikinstitut bereitet die Herausgabe des frühprotestantischen Psalmenwerks des württembergischen Komponisten Hemmel vor, um es der württembergischen Kirchenmusik zum Reformationsjubiläum 1934 vorlegen zu können. (Dr. M. F.)

– In Hamburg fand vom 2.—7. Oktober 1933 der III. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Tonfilm. Neue Bühne. Neue Musik) statt. Leitung: Prof. Dr. Georg Anschütz.

– Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme (Sitz Hamburg). Die Gesellschaft stellt sich die Aufgabe, durch aktive Mitarbeit ihrer ordentlichen Mitglieder die Beziehungen zwischen Musik einerseits und persönlicher völkischer Eigenart der allgemeinen Ausdrucksbewegungen andererseits streng wissenschaftlich zu erforschen. Als Vorsitzende wurden in die kürzlich gegründete Gesellschaft gewählt: Prof. Dr. W. Heinitz und Prof. Dr. Panconcelli-Calzia.

– Zur Jahrhundertfeier des Kirchenmusikvereins am Krönungsdome zu Preßburg fand eine Festwoche am 5. bis 12. November 1933 statt mit folgenden Veranstaltungen: Sonntag, den 5., im Dome: Thiard-Laforest, Ecce sacerdos. — Ant. Dvorak. Festmesse in D. — St. Andreas-Friedhof: Stille Messe und Gedenkfeier für die verstorbenen Vereinsmitglieder. — Monntag, den 6., erstes Festkonzert in der städt. Redoute: I) Weber, Oberon-Ouvertüre, II) Beethoven, IX. Symphonie. — Dienstag, den 7., ebenda zweites Festkonzert: I) R. Wagner, Meistersingervorspiel, II) F. Liszt, Les Préludes, III) G. Verdi, Pace, pace, mio dio. Arie, IV) Dvorak-Nilius, Zigeunerlieder, V) A. Albrecht, Marienlieder, Sopransolo mit Chor. — Sonntag, den 12.: Hochamt: Beethoven, Missa solemnis in *D*, op. 123. Graduale: I. Kumlik, Pater noster — Offertorium: F. Liszt, Ave Maria. Die Missa wurde bereits 1835 unter Kumlik liturgisch aufgeführt, die einzelnen Daten werden jedesmal auf der Marmortafel beim Aufgange zum Musikchore verzeichnet. Die diesjährige Aufführung war die achtundzwanzigste.

Januar	**Inhalt**	1934

Seite

Arnold Schering (Berlin), Zum Beginn des neuen Jahrgangs 1
Leo Schrade (Bonn), Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts 3
Hellmuth Christian Wolff (Halle), Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts 20
Herbert Gerigk (Königsberg), Das alte und das neue Bild Rossinis 26
Gustav Gugitz (Wien), Mozarts Schädel und Dr. Gall 32
Kleine Beiträge 39
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 44
Bücherschau 50
Neuausgaben alter Musikwerke 61
Mitteilungen 63

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstr. 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Erscheint monatlich / Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 2 Februar 1934

Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven

Von

Arnold Schering, Berlin

Versuche, altbekannte Meisterwerke von einer anderen Seite als bisher zu deuten, sind solange Zweifeln und Mißverständnissen ausgesetzt, als die Methode der Deutung nicht allgemein anerkannt ist. Einen solchen Versuch wagte ich mit der im Beethovenjahrbuch 1934 niedergelegten Deutung der Eroica als einer Homer-Symphonie Beethovens. Soweit beim heutigen Stande des Musikerkennens ein Ergebnis von wissenschaftlichem Charakter auf diesem Felde überhaupt möglich ist, habe ich dort auf die überraschenden inneren Beziehungen der Symphonie zu berühmten Stellen der Iliade hingewiesen und die Überzeugung ausgesprochen, Beethoven habe diese, teils in enger Anlehnung, teils sie selbständig weiterdichtend, als poetische Vorlage benutzt. Im Folgenden stelle ich ein ähnliches Problem zur Frage. Es will mir scheinen, als sei auch die *B*dur-Symphonie Nr. 4 in unmittelbarem Anschluß an eine dichterische Vorlage entstanden. Diesmal ist es Schiller, dem Beethoven mit innerster Hingabe gefolgt ist. Und zwar liegen ihr, soweit die ersten drei Sätze in Betracht kommen, folgende Gedichte Schillers zugrunde:

1. Satz: „Die Erwartung“ (Hör ich das Pförtchen nicht gehen)

2. Satz: „Sehnsucht“ (Ach, aus dieses Tales Gründen)

3. Satz: „Die Gunst des Augenblicks“ (Und so finden wir uns wieder).

Über das Finale wird im besonderen zu sprechen sein.

Schumann hat die *B*dur-Symphonie, die er — gleich Mendelssohn — besonders liebte, einmal mit einer „griechisch schlanken Maid zwischen zwei Nordlandriesen“ (der Eroica und *c*moll-Symphonie) verglichen und sie auch sonst als „griechische“ der Eroica als „römischer“ entgegengestellt. Das waren schöngeistige Epitheta, die natürlich über den Inhalt selbst nichts aussagen sollten. Spätere Ausleger beschränken sich darauf, die Themen und Themenverbindungen auf ihren allgemeinen Affekt- und Stimmungsgehalt zu erörtern und die Schwankungen aufzu-

zeigen, die sich dabei vollziehen. Das geschieht jedoch völlig empirisch und auf Grund gedanklicher Kombinationen, die einer wilden, zusammengerafften, gegenstandslosen Psychologie entspringen. Eine planvolle Erklärung z. B. des ersten Satzes, die mehr böte als eine ins Sonatenschema gepreßte Aufreihung von Stimmungsgegensätzen, findet sich nicht. Weder für die Einleitung noch für den eigentümlichen Aufbau, weder für die Thematik noch für die im Verlauf erscheinenden merkwürdigen Einfälle Beethovens wird eine Erklärung gegeben. Es herrscht die Ansicht der alten Ästhetik: alle diese Dinge seien zwar von bestimmtem gefühlsmäßigen Gehalt, aber ohne konkrete Bedeutung, und Beethoven habe nichts anderes getan, als — gleichsam freihändig — ein ihm vor der Seele schwebendes „Seelengemälde" nach musikalischen Formgesetzen zu entwickeln.

Daß damit Beethovens Geistigkeit nicht getroffen wird, wir vielmehr auch bei ihm an das Walten ganz bestimmter programmatischer Vorstellungen denken müssen, habe ich in dem erwähnten Aufsatz bereits hervorgehoben[1]. Wir werden daran als an einem Grundprinzip im Schaffen des großen Meisters festhalten und uns von dem Vorurteil befreien müssen, als rücke damit seine Kunst eine Stufe tiefer in die Region jener „Programmusik", die wir seit längerem überwunden zu haben glauben. Denn damit würde, möchte man wohl befürchten, aufs neue jenes krampfhafte Suchen nach Programmen beginnen, das der Willkür Tür und Tor öffnet. Ganz gewiß wird das Suchen nach Beethovens Programmen unsere Aufgabe sein müssen, denn gerade darin besteht die über den bisherigen Stand hinausgreifende Problematik. Beethoven selbst hat uns mehr als einmal den Schlüssel in die Hand gedrückt. Aber das wird kein Suchen im Sinne bloß möglicher Deutungen für anlehnungsbedürftige Dilettanten, sondern ein ernstes Nachspüren der tiefsten Beziehungen der Beethovenschen Tonsprache zu den Erscheinungen der Welt und des Lebens sein, — das Kapitel eines noch nicht geschriebenen Buches „Philosophie der Musik".

Wie die Eroica, so lehrt auch die vierte Symphonie, wie Beethoven an die Schwesterkunst der Poesie anknüpfte. Es ist die gleiche Konzeptionsart eingehalten. Er greift Dichtungen auf, die ihn innerlich entzündet haben, und entwickelt an ihnen sein eigenes Werk. Auch hier ist der Vorgang so, daß er zwar dem Gedankengang des Dichters folgt und sich an besonders hervortretende Bilder und Vergleiche hält, aber im übrigen das Verfügungsrecht des Musikers über Form und Anlage nicht aufgibt. Es ist ein vollkommenes Nachdichten des Musikers, eine, wie ich an anderer Stelle sagte, Transsubstantiation des poetisch Ausgesprochenen in die Materie der Musik. Nur das geht in sie ein, was musikalisch assimilierbar ist, und es geht so ein, wie es dem Wesen musikalischer Objektivierung entspricht. Wo der Dichter zuweilen nur andeutet, breitet der Musiker sich aus, wo jener sich aus sprachlichen Gründen ausbreiten muß, braucht dieser nur anzudeuten. Es ließe sich daran ein ganzer musikalischer Laokoon „Über die Grenzen der Musik und Poesie" entwickeln. Immer ist es die Quintessenz der Verse oder Strophen, die der Musiker der Vorlage entnommen hat.

Diesem Nachdichten zu folgen und festzustellen, wie des Tonsetzers Phantasie

[1] Ebenso schon in dem beim Beethovenfest zu Basel im Mai 1933 gehaltenen Vortrage.

sich mit der des Poeten mißt, ihr teils nach-, teils voranfliegt, das ist von hohem Reize und tritt gerade bei der *B*dur-Symphonie in helles Licht. Ein bloßes Überlesen des Gedichts und ein oberflächliches Hinschauen auf die Musik reicht dazu freilich nicht aus. Es bedarf eines so verinnerlichten Sichaneignens der poetischen Materie, daß sie uns beim Verfolgen der Musik mit allen feinen und feinsten Farbentönen gegenwärtig ist. Und weiterhin muß betont werden, daß Beethovens Tondichtung, trotz mancher merkwürdigen Ähnlichkeit, von der späteren Symphonischen Dichtung unterschieden ist. Insofern nämlich, als Beethoven die klassische Symphonieform als Unverbrüchliches beibehält und sie nicht einem vorbedachten dramatisch-psychologischen Verlauf zuliebe fallen läßt. So erblickt er in der nach wie vor gesetzten Reprise keinen Verstoß gegen die Logik, richtet sie allerdings jedesmal so ein, daß selbst ein Hörer, der das genaue Programm kennt, eine gewisse Begründung aus dem Zusammenhang heraus empfindet. Dies ist etwas Bewundernswertes. Nur in der Eroica, seiner ersten Programmsymphonie großen Stils, zeigt sich im zweiten Teile der Durchführung das Bestreben, die Form auf Grund des Programms zu erweitern, wie denn hier auch das Reprisenzeichen von Beethoven nur aus Hochachtung vor einer alten Gewohnheit, nicht aus innerer Notwendigkeit gesetzt zu sein scheint. In der vierten Symphonie findet sich ähnliches nicht.

Was nun den ersten Satz der Symphonie mit dem Schillerschen Gedicht „Die Erwartung" verbindet und die Deutung aus ihm zu so hoher Wahrscheinlichkeit erhebt, ist einmal die deutliche Spiegelung des vom Dichter fortschreitend entwickelten Gedankengehalts in der Musik überhaupt, zweitens die Entsprechung der poetischen und musikalischen Formglieder, drittens die Übernahme bestimmter dichterischer Vergleiche und Bilder. Diese drei Kriterien sind die einzigen, die, wenn überhaupt ein „Beweis" für das Sichdecken von Musik und Programm als möglich anerkannt wird, aufgestellt werden können. Nur eins ist auch hierbei vorausgesetzt: daß allen drei Merkmalen mit jener Zwanglosigkeit, Selbstverständlichkeit und Überzeugungskraft entsprochen wird, die allein das Verhältnis einleuchtend zu machen vermögen. Sobald zwang- und drangvolle Konstruktion erforderlich wird oder Verbindungen aus geistigen Bezirken herangeholt werden, die der Geisteshaltung Beethovens oder seines Zeitalters widersprechen, führt die Deutung abseits und zu unwissenschaftlicher Spielerei. Hiervor sich zu hüten, ist erstes Gesetz. Und damit wird dieser Zweig hermeneutischer Forschung zu einer dem Dilettantismus verschlossenen ernsten wissenschaftlichen Angelegenheit, über deren Verantwortlichkeit man sich nicht täuschen darf.

Erster Satz. Das Bezeichnende der ehemals viel, auch von Zumsteeg und Schubert komponierten Schillerschen „Erwartung" beruht in der Gegenüberstellung von Vierzeilern, die die Sinnestäuschungen des vor Ungeduld seiner Liebsten harrenden Liebhabers enthalten, und kontrastierenden Achtzeilern, die der schwärmerischen Liebesempfindung selbst in Naturbetrachtungen und Herzenswünschen Ausdruck geben. Der Anfang stehe hier:

1 Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt?
Nein, es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
Du sollst die Anmutstrahlende empfangen!
Ihr Zweige, baut ein schattendes Gemach,
Mit holder Nacht sie heimlich zu umfangen!
Und all' ihr Schmeichellüfte werdet wach
Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen,
Wenn seine schöne Bürde, leicht bewegt,
Der zarte Fuß zum Sitz der Liebe trägt.

In dieser Weise wechselt fünfmal stürmische Ungeduld, die sich jedesmal in ein enttäuschendes Nichts auflöst, mit Episoden glühender Ergüsse an die Natur. Immer von neuem beginnt, wenn eine solche Naturempfindung sich ausgesprochen, das erwartungsvolle Fiebern und Aufbranden des liebenden Herzens: es sind die stürmischen Takte des ersten Allegrothemas mit den springenden Achteln und der beseligten Bläserwendung. Es wiederholt sich sofort, noch um einen Grad stürmischer, um in den Takten 61—64 ergebnislos abzubrechen. Dies ist der Inhalt des Schillerschen Vierzeilers [1—4][1]. Mit Takt 65 beginnt Beethoven den Schillerschen Gedanken [9ff.] anzudeuten:

Und all ihr Schmeichellüfte werdet wach
Und scherzt und spielt um ihre Rosenwangen.

Unvermittelt nämlich und vom rein Musikalischen aus schwer erklärlich setzen im *pp* ausgesprochene Schmeichel- und Kosefiguren der Violinen ein, während das Fagott es wie ein leises Hüpfen oder Trippeln hören läßt[2]:

Stille! Was schlüpft durch die Hecken
Raschelnd mit eilendem Lauf?

Und schon wird — es ist ein richtiges Mannheimer Orchestercrescendo — aufs neue das Thema der Erwartung erreicht (81ff.), erweitert um eine Synkopenstelle, die neben die Erwartung drängende Sehnsucht stellt. Aber auch jetzt wieder (103ff.) ein ergebnisloses Absinken der Empfindung. Sind die drei verloren aufflatternden Motive in Fagott, Oboe und Flöte (107—12) eine liebenswürdige Andeutung der Ursache der Täuschung? Bei Schiller nämlich steht an dieser Stelle [15—16] das Bild:

Nein, es scheuchte nur der Schrecken
Aus dem Busch den Vogel auf.

Über den leise verhallenden „Schrittmotiven" senkt sich die Melodie resigniert wieder nach unten. Mit den im *pp* gegebenen unisonen Halben der Takte 121ff. hat Beethoven — anders ist es im Zusammenhang nicht zu verstehen — die drängende und entschiedene Bitte des Liebhabers „Lösche deine Fackel, Tag" symbolisieren wollen: das Unisono mit Crescendo wird geradezu zum Befehl, und dieser höchste

[1] Ich setze die Zahl der Gedichtzeilen (im Ganzen 64) in eckige, die der Takte (im Ganzen 512) in runde Klammer.

[2] Selbst der sonst amusisch analysierende Hugo Riemann hat dies empfunden: „Wie ein rüstiger Fußgänger trotten dazu die Fagotte im Akkord auf und ab; das sind gleichsam die Beine (!!) zum Kopfthema".

Wunsch des Liebenden wächst sich in den folgenden Tuttitakten zu leidenschaftlicher Begierde aus.

Was Beethoven mit dem p dolce vorzutragenden süß pastoralen Seitenthema gewollt hat, scheinen die Zeilen [19—20] des Gedichts zu besagen:

> Breit' um uns her den purpurroten Flor [d. h. der Dämmerung],
> Umspinn' uns mit geheimnisvollen Zweigen!

Das Pastorale in Verbindung mit dem dolce und der kanonischen Führung der Stimmen würde dem Gedanken des „von Grün Umsponnenwerdens" durchaus und jedenfalls auf Beethovensche Art entsprechen. Auch daß es sogleich im Forte als wiederum leidenschaftliche Bekräftigung erscheint, würde dem nicht widersprechen. Da auch jetzt — immer genau nach der Abfolge der Verse des Gedichts — dem Harrenden keine Erfüllung zuteil wird, bricht der Zug abermals ab (156—58). Doch das Ohr läßt nicht vom gespannten Lauschen ab:

> Rief es von ferne nicht leise,
> Flüsternden Stimmen gleich?

Sofort stellen sich diese flüsternden Stimmen im *pp* ein, sogar dreimal (159—60, 163—64, 167—68), zweimal von freudig erschrockenem Zusammenfahren, das drittemal von höchstem Entzücken begleitet: jetzt scheint das Nahen des Geliebten gewiß!

In diesem spannenden Augenblick setzt Beethoven mit der Wiederholung des Allegros ein, d. h. läßt uns die ganze freudig-quälende Lage des Liebenden ein zweitesmal erleben. Da die Erfüllung am Schluß des ersten Teils nur geahnt, noch nicht eingetroffen war, ist darin ein Widerspruch nicht zu finden. War doch bisher überhaupt nur eine „Situation" gegeben, keine „Handlung", deren Fortsetzung etwa hier unterbrochen und durch Wiederholung sinnlos gemacht würde.

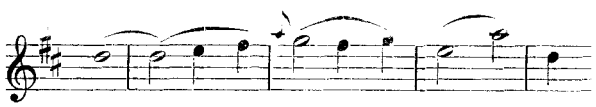
Hier aber ist die Stelle, an der die bisher noch unberücksichtigt gebliebene Einleitung (Adagio) besprochen werden muß. Daß sie ebenfalls eine programmatische Sendung zu erfüllen hat, ist ohne weiteres klar. Wie hätte die Ungeduld, die Erwartung des Liebenden am Anfang des Allegros als solche wirken oder geahnt werden können, wenn nicht vorher das Quälende, Spannende der Lage zum Ausdruck gekommen wäre? Über den Charakter des Spannenden sind sich bisher alle Ausleger einig gewesen. Aber auch die Erwartung pulst schon in den *pp*-Achteln der Takte 6—10 usw., nur aufs äußerste zurückgehalten, fast nur wie ein Klopfen des Herzens. Vielleicht spiegelt sich in dieser wunderbaren Einleitung das leise Nahen des Liebenden, das verstohlene Spähen und Horchen bald hier-, bald dorthin, und warum sollten die zarten Bläsertöne, die sich unbeweglich über der Streicherbewegung lagern, nicht eine empfindungsstarke Andeutung des „grün belaubten Dachs", des „schattenden Gemachs" sein, unter dem die Geliebte empfangen werden soll? Denn der ganze Vorgang ist inmitten eines idyllischen Naturschauplatzes zu denken. Erst nach dreimaligem Auslugen bricht das volle Herz in Erwartungsjubel aus. Naturbild, seelische Lage, Gedicht und Beethovens Musik, — alle vier mit phantasievoller Schau zusammengedacht und durchgefühlt, ergeben eine Einheit, die kaum bewiesen, sondern nur innerlich mitgemacht werden kann.

Wir treten an den Durchführungsteil, der nach dem Doppelstrich mit Takt 199 beginnt. Die flüsternden Stimmen, die den letzten Jubelausbruch (169—200) hervor-

gerufen hatten, stellen sich als neue Sinnestäuschung heraus. Schillers Verse leiten zu folgender Betrachtung über:

Mein Ohr umtönt ein Harmonieenfluß
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich bei des Westes Kuß,
Und alle Wesen seh ich Wonne tauschen.

Dem Musiker waren diese Bilder hochwillkommen. In den Holzbläsern haben wir, während die Erwartung darunter weiterbebt, den Harmonieenfluß (201 ff.); von Takt 217 an erklingt das ungewisse, eintönige Rauschen und Tropfen des Springquells[1]. Die „Blume" fehlt natürlich, dafür tritt unmittelbar darauf, und zwar zum erstenmal und mit dem Erwartungsthema kombiniert, das Wonnethema auf:



Seine mehrfache Wiederholung darf man mit den Versen begründen:

Die Luft, getaucht in der Gewürze Flut,
Trinkt von der heißen Wange mir die Glut.

Das Ohr wird von neuem durch Geräusche gefangen:

Hör' ich nicht Tritte erschallen?
Rauschts nicht den Laubgang daher?

Hier (255 ff.) läßt Beethoven den aufjauchzenden Erwartungsakkorden sogar ausdrücklich die von Takt 65 her bekannten Schritt- oder Trippelmotive (stakkierte Viertel) folgen, wieder *p*, also wieder mit Sekunden angespannten Lauschens. Nach dem dritten Anlauf der gleiche Erfolg wie früher: das Ohr ist zum soundsovielten Male getäuscht worden. Und nun folgt diejenige Episode in dem Satze, die die Richtigkeit unserer Deutung fast zur Gewißheit hebt. Gedicht wie Musik nehmen jetzt eine neue Wendung. Der Liebhaber beschreibt [41 ff.], wie „des Tages Flammenauge bricht in süßem Tod", wie „seine Farben blassen", wie sich „im holden Dämmerlicht" die Kelche öffnen:

Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht,
Die Welt zerschmilzt in ruhig großen Massen.

Mit andern Worten: der Tag geht zur Ruhe, die Dämmerung bricht herein. Beinahe Zeile für Zeile ist Beethoven der Dichtung gefolgt. Aus den Trippelmotiven der Takte 275 ff. entwickelt sich, auf 56 Takte hinaus in gleichmäßigem Pianissimo beharrend, eine monotone müde Viertelbewegung, die schließlich auf dem *Fis*dur-Akkord — also weit ab von der Haupttonart — ruhen bleibt. Leisester Paukenwirbel verkündet das Nahen des Dunkels[2]. Auch auf das Herz des Wartenden legt

[1] Dieselbe Sechzehntelfigur erscheint in der Gewitterszene der Pastoralsymphonie. Man beachte auch, wie Beethoven dieses Naturbild nicht nur dynamisch, sondern auch harmonisch — durch den überraschenden Ruck auf den Sextakkord *cis e a* — von dem Vorhergehenden abhebt.

[2] Von hier an kann nur die Partitur selbst die Parallelität der Gedankengänge überzeugend vermitteln.

es sich; völlig ermattet klingen (295ff.) die vorher so frischen Anrufe, und beinahe verzagt, wie hilflos steht (303ff.) die früher als „Beseligungsmotiv" erkannte Viertelphrase, als ginge mit der Welt auch die Wiedersehenshoffnung schlafen. Ist es der Mond, dessen Strahl in der Flöte (317—319) aufleuchtet und der mit dem horngesättigten Quartsextakkord (319) seine Milde verbreitet? Nur undeutlich hebt sich über dem Summen der Pauke das Weben der Nacht ab: die Welt ist „in ruhig große Massen" verschmolzen. Wie nun Schiller jetzt den Träumenden aufschrecken läßt:

Seh ich nichts Weißes dort schimmern?
Glänzt's nicht wie seidnes Gewand?

so crescendiert auch Beethoven mit mächtigem Anlauf bis zum Fortissimo der Takte 347ff., mit dem des Erwartungsthema wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erreicht ist. So weist auch die letzte Strophe des Gedichts alle Traumbilder zurück:

O sehnend Herz, ergötze dich nicht mehr,
Mit süßen Bildern wesenlos zu spielen!

Aber da Beethoven die Reprisenforderung der Sonatenform erfüllen muß, kann er nicht so schnell wie Schiller zum Schlusse eilen, sondern sieht sich zur Wiederholung gezwungen (343—475 = 95—187). Doch da wir inzwischen eine innerliche Befreiung erlebt haben und an der Erfüllung des Wunsches unseres Liebhabers nicht mehr zweifeln, hinterläßt diese Wiederholung nicht dieselben drängenden, spannenden Empfindungen wie früher, sondern wirkt mehr nur aufschiebend. Zudem hat Beethoven von Takt 365 an nicht nur der eben erreichten Hochstimmung mit einem Stück neuer Musik Rechnung getragen, sondern auch den zwischen Takt 50 und 81 stehenden Abschnitt bei der Wiederholung unterdrückt, da dieser jetzt tatsächlich der Logik des Programms Abbruch getan hätte. — Nach der leidenschaftlich wogenden Synkopenstelle der Takte 465ff. tritt endlich die Geliebte wirklich hervor:

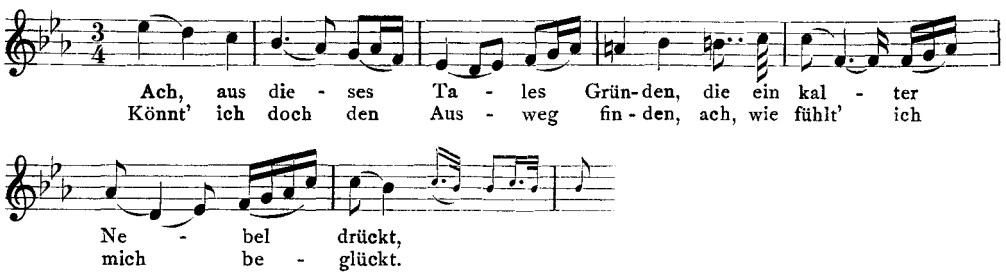
Und leis, wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glücks erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund.

Daher bleiben die Schrittmotive auch wirklich in der Höhe, und kraftvolle, mit dem Beseligungsmotiv verknüpfte Jauchzer verkünden, daß das Glück des Wiedersehens den Augenblick beherrscht.

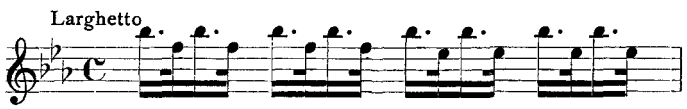
Zweiter Satz (Adagio). Dem ersten Satze mit seiner funkelnden Liebes- und Lebensfreude setzt Beethoven im zweiten einen Satz der Sehnsucht entgegen. Er wählte Schillers ebenso überschriebenes Gedicht, das mit der Strophe beginnt:

Ach, aus dieses Tales Gründen,
Die ein kalter Nebel drückt,
Könnt' ich doch den Ausweg finden,
Ach, wie fühlt' ich mich beglückt!
Dort erblick ich schöne Hügel,
Ewig jung und ewig grün!
Hätt' ich Schwingen, hätt' ich Flügel,
Nach den Hügeln zög' ich hin.

Aus übervoller Seele heraus kommt die strömende Melodie des Anfangs. Nicht so sehr als musikalisches Gebilde (obgleich auch in *Es*dur!), wohl aber in ihrer psychischen Struktur könnte man sie als Geschwister des ersten Gesangs aus dem „Liederkreis" betrachten, wo bei „Auf dem Hügel sitz ich, spähend" dieselbe Sehnsucht aus dem „Nebelland" nach der Höhe zum Ausdruck kommt. Die Worte Schillers lassen sich, wenn man will, der Melodie zwanglos unterlegen:



Einer Erklärung bedarf nur die eigentümliche scharf rhythmisierte Sechzehntelfigur, die sich vom ersten Takt an als quasi-Begleitung immer wieder geltend macht. Man hat bisher mit ihr nichts anzufangen gewußt. Aus der zweiten Zeile des Gedichts ist sie psychologisch zu deuten als Reflex des Begriffs „kalter Nebel", der des Tales Gründe „drückt". Ihn anzudeuten war notwendig als Gegenstück zur Sehnsuchtsmelodie. Ganz ebenso hätten es Bach und Händel gemacht, die bei ähnlichem Sinnzusammenhang sogar denselben obstinaten Rhythmus gebrauchen. Bach hat ihn allein dreimal in der Matthäuspassion, als Symbol des Drückenden („Komm, süßes Kreuz"), des Geißelns und des Stechens falscher Zungen, ebenso Händel im Messias. Möglicherweise schwebte Beethoven geradezu das in langsamster Bewegung gehaltene Arioso „Und alle, die ihn sehen, sprechen ihm Hohn" daraus vor:



In einem wortbegleiteten Liede hätte diese Andeutung fehlen können, hier im reinen Instrumentalsatz nicht. Die Figur ist demnach keine beliebig gewählte bloße Begleitfigur, sondern ein Symbol. Sie soll das Widrige, Harte, Unfrohe, Elementare, durch Beständigkeit Unlusterregende des kalten Nebels versinnlichen im Gegensatz zu der schwellenden Empfindung in der Menschenbrust. Denn schon nach den ersten 8 Takten zerreißt eine solche herrische Nebelwolke diese Empfindung, gleichsam als Hohn auf diese Äußerung.

Die zweite Hälfte der ersten, oben zitierten Strophe verbirgt sich in Takt 17 bis 25: die Sehnsucht nach den schönen Hügeln und nach den Flügeln, die dorthin tragen. — Die zweite Strophe beginnt:

Harmonieen hör' ich klingen,
Töne süßer Himmelsruh,
Und die leichten Winde bringen
Mir der Düfte Balsam zu.

Zu der schwärmerisch singenden Klarinettenmelodie (26ff.) läßt Beethoven harfenähnliche Arpeggien durchs Streichquartett wallen, und beschauliche Klänge breiten sich aus, abgelöst (34ff.) von leichtbewegten Figuren der Streicher, die sich wie Winde über den Nebelrhythmen dahinbewegen. Sehnsüchtig, wie in Beethovens eigenem Mignonliede, deklamieren Fagotte und andere Holzbläser (später sind es die Hörner) ein „Ja, ja dahin, dahin!", und der Rhythmus des Nebelmotivs führt zu einem — freilich ohnmächtigen — sich Hinausrecken aus der trüben Gegenwart.

Mit Takt 42 beginnt die erste Variation des Sehnsuchtsthemas (3. Str. des Gedichts):

Ach, wie schön muß sichs ergehen
Dort im ewgen Sonnenschein!
Und die Luft auf jenen Höhen —
O wie labend muß sie sein.

Die Melodie ist in zarteste Figuration aufgeteilt. Aber schon im 8. Takte stellt sich eine starke Macht dagegen: gewaltige Akkorde mit Sforzati und kühnen Reibungen drücken jede empfindsame Regung zu Boden:

Doch mir wehrt des Stromes Toben,
Der ergrimmt dazwischen braust;
Seine Wellen sind gehoben,
Daß die Seele mir ergraust.

Es ist wiederum eine jener Stellen, die mit Gewalt für unsere Deutung sprechen; denn wer möchte an Zufall glauben, wenn er sieht, wie hier Dichtung und Musik zu geradezu bedingungsloser Einheit verbunden sind, wie in beiden Bild für Bild sich wiederholt? Bei Schiller steht:

Einen Nachen seh' ich schwanken,
Aber, ach! der Fährmann fehlt.

Und nun vergleiche man, wie Beethoven dieser Erscheinung durch malerische (bisher ebenfalls rätselhaft gebliebene) Violinfiguren entspricht. Die Deutlichkeit konnte nicht weiter getrieben werden. Und welche Fülle überraschender Bildlichkeit entwickeln die Takte 58—64: die Enttäuschung, daß der Fährmann fehlt, mit dem Seufzer *d des*; wie nichts anderes sichtbar wird als der Nebel; wie die Sehnsucht in der Klarinette abbricht und trostloser Verzicht wird, aus dem sich erst die Flöte mit ihrem Anlauf herausfindet.

Jetzt (65) beginnt die zweite Variation. Sie gleicht im Charakter der ersten, wiederholt aber statt der drohenden Akkordstelle, die nur jenem dritten Schillerschen Verse entsprach, den lieblichen Gedanken an die schönen Hügel der 1. Strophe und die Episode mit dem Harmonieenfluß und den leichten Winden der 2. Strophe. Beethoven tat, was dem gern sich ausbreitenden Wesen der Musik entgegenkam. Mit einer letzten Andeutung des Sehnsuchtsthemas, einem geheimnivoll aufsteigenden *Es*dur-Dreiklang durch drei Oktaven („Nur ein Wunder kann dich tragen in das schöne Wunderland") und einem schnellen gewaltsamen Sichzusammenreißen des Orchesters zum *ff* („Du mußt glauben, du mußt wagen") geht der Satz zu Ende. Das Nebelmotiv behält zwar das letzte Wort, aber es klingt *pp* in der Pauke, ganz klein und unscheinbar geworden: der in der 3. Gedichtzeile gesuchte Ausweg ist gefunden.

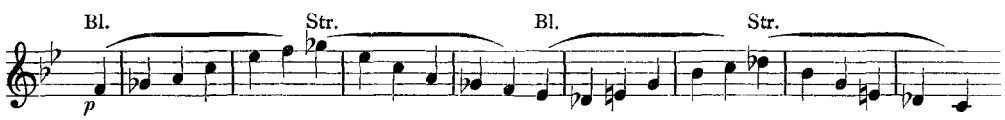
Als Beethoven in Schillers Gedichten weiterblätterte, fand er, nicht weit von „Sehnsucht“ entfernt, das „Gunst des Augenblicks“ überschriebene. Ich nehme es für den dritten Satz der Symphonie in Anspruch. Was dem Meister daran musikalisch deutbar erschien, mögen zwei Stellen gewesen sein. Einmal der Ton begeisterter Freude, die im Anfang zum Ausdruck kommende Begierde, die Gunst des Augenblicks zu ergreifen (Str. 1—7), und dann der schöne Vergleich der Strophe 8 und 9:

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf einer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt:
So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

Jener, der Freudengedanke, ist Gegenstand des Hauptteils mit seinem elastisch federnden Tanzthema („Und so finden wir uns wieder in dem heitern bunten Reihn“). Man kann sich die 4. Strophe als Motto denken:

Zückt vom Himmel nicht der Funken,
Der den Herd in Flammen setzt,
Ist der Geist nicht feuertrunken
Und das Herz bleibt unergötzt.

wobei die auf- und niederhuschenden

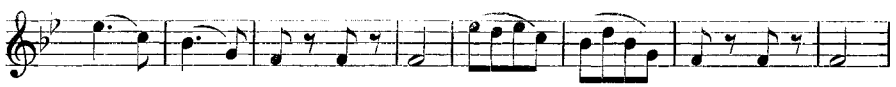


als Flammensymbole gelten können. — Mit dem Trio greift Beethoven den Vergleich mit dem sonnbeglänzten Farbenteppich und der durch den Himmel schwebenden Iris auf. Beides ist wohl in seiner Phantasie eine Verbindung eingegangen. Klangfarbe und Rhythmus, Sextenmelodik und Schwebebewegung vereinigen sich zu einem Bilde strahlender Anmut, besonders dort, wo die Melodie wie über einen darunter ausgebreiteten flimmernden Wiesengrund hinwegzieht. Die beiden letzten Verse des Gedichts hat Beethoven unberücksichtigt gelassen; sie wären, musikalisch ausgedrückt, vielleicht nicht verstanden worden. Ihm genügte die Andeutung, daß überschäumende Freude und heitere, sonnige Anmut, vorgestellt vielleicht unter der Gestalt der Geliebten selbst, Geschenke sind, die der Mensch der seltenen Gunst des Augenblicks verdankt.

Daß für das Finale der Symphonie ein Schillersches Gedicht nicht in Frage kommt, stand für mich, als ich die anderen gefunden, fest. Sein Charakter ist frei von Pathos und Gefühlsüberschwang. Es handelt sich um eine Art freundlicher Erzählung oder novellistischer Schilderung, zu der es wohl keiner besonderen dichterischen Vorlage bedurfte. Soll eine Deutung versucht werden, so käme, meiner Auffassung nach, nur ein Titel wie „Spaziergang am Bach“ in Betracht. Denn daß auch hier ein Programm verborgen ist, läßt die an grotesken Einfällen reiche Musik ohne weiteres schließen. Wir wissen, daß die Poesie des rauschenden Bachs die

Zeit Eichendorffs, Wilh. Müllers, Beethovens, Schuberts lebhaft angezogen hat. Der Bach im Finale der 4. Symphonie hat freilich wenig mit dem geruhig murmelnden der Pastorale oder mit dem eintönig plätschernden der Schubertschen Müllerlieder gemein. Er ist ein lebendiger, quecksilbrig dahinspringender, eigenwilliger, sich in Strudeln und Felsschluchten verfangender Geselle, an dessen immer neuen Verwandlungen Beethoven als Spaziergänger herzliche Freude empfindet. Und wie er ihn von der Quelle bis zur Mündung begleitet, steigen allerlei freundliche Bilder daneben auf, Gefühle frohen Behagens, wie sie dann in der Pastorale weiter ausgeführt sind. Nur sind sie dort, in der 6. Symphonie, im Schillerschen Sinne sentimentalisch, hier naiv.

Schon in den Eingangstakten kündigt sich der Bach als humorvoller Freund an: wie aus bergiger Quelle sprudelt er plötzlich hervor, prallt auf den Boden und fließt nun in der Ebene fort. Der schlendernde Begleiter begrüßt ihn mit dem sorglosen



dem später noch zwei weitere liebenswürdige Wendungen (37ff., 52ff.) folgen, die vielleicht als schelmische Anreden an ihn, den Bach, zu verstehen sind. Mit allerlei Humor würzt Beethoven den anmutigen Spaziergang. So in der Durchführung, wo der Ungeberdige sich drohend mitten in den Weg stellt und ein vorsichtiges Übersteigen notwendig macht, wo irgendeine Felsschlucht ihn in Strudeln zusammentreibt, wo das Fagott sein Glucksen nachahmt, wo kleine Sechzehntelfiguren sein Herabspringen zeigen, wo der Gang zweimal unversehens aufgehalten wird, das zweitemal gegen den Schluß hin, wo das Wasser steil abstürzt, einen Augenblick verschwunden ist (Generalpausen) und nun unten im Tale als zages, gezähmtes Wässerlein erscheint, von dem der Wanderer mit fröhlicher Miene Abschied nimmt. Das alles sind Gedankengänge, die nicht nur im besten Sinne musikalisch sind und von Beethoven auch in einem Liede hätten behandelt werden können, sondern die auch seiner geistigen Haltung ganz entsprechen. Jetzt ist der Satz unversehens zu einem Ahn der Moldauschilderung Smetanas und der Wasserfallepisode in Strauß' Alpensymphonie geworden!

Nähert sich meine Deutung der Symphonie der Wahrheit, dann darf man in ihr wohl auch ein biographisches Dokument sehen. Das Werk entstand im Jahre 1806, also in demselben, dem allgemein der Brief an die unsterbliche Geliebte zugeschrieben wird. In der neuen Auffassung würde es demnach dieses Herzenserlebnis unmittelbarer beleuchten als irgend ein anderes, zweites schriftliches Dokument. An den drei Schillerschen Gedichten reihte Beethoven seine in der Nähe der Geliebten empfundenen Seelenzustände auf: Erwartung bei einem Stelldichein, Sehnsucht nach schönerem, dem Alltag entrücktem Leben, Entzücken über die Gunst eines innig empfundenen Augenblicks. Und vielleicht hat ein Spaziergang mit der Angebeteten sogar den letzten Satz hervorgerufen, sei es in Teplitz, sei es anderswo. Wie anders als in den bisherigen Deutungen erscheint die Symphonie jetzt! Wie vielseitig, phantasieerfüllt und ereignisreich werden die Sätze, wenn man sie durch das bunte Glas der Dichtung betrachtet! Erst jetzt gilt in Wahrheit auch von ihr der Ausdruck „Dichtung".

Wer heute auf Grund einer subjektiven Ästhetik solche Deutungen ablehnt und meint, Beethoven habe „nur Musik“ geschrieben und der „Krücken“ der Dichtung nicht bedurft, der setzt sich zu ihm selbst und mehreren seiner ausdrücklichen Zeugnisse über seine Schaffensweise in Widerspruch. Beethoven wird in der Gesellschaft Homers und Schillers nicht kleiner, und es bleibt sich gleich, ob ein vom Faust- oder Wallensteinmonolog begeisterter Musiker diesen für Gesang mit Instrumenten oder nur für Instrumente setze. Wie Schumann über „Anlehnung“ dachte, hat er einmal bei der Erwähnung der Mendelssohnschen Sommernachtstraumouvertüre ausgesprochen (Ges. Schr. II, 265):

> Die Aufgabe ist, den Stoff so zu vergeistigen, daß alles Materielle darüber vergessen wird. (Eusebius:) Warum bewegen sich aber manche Charaktere erst selbständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa Shakespeare selbst, der bekanntlich alle Themas zu seinen Trauerspielen aus älteren oder aus Novellen u. dgl. hernahm? (Raro:) Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden sie im Unendlichen zerflattern und verschwimmen. (Florestan:) Würde ohne Shakespeare dieser klingende Nachttraum [d. h. die Ouvertüre] geboren worden sein, obgleich Beethoven manche (nur ohne Titel) geschrieben hat (*f*moll-Sonate)? Der Gedanke kann mich traurig machen.

Daß das hier an vorläufig zwei Symphonien Nachgewiesene nicht einen Sonderfall betrifft, ist wohl gewiß. Ich bin überzeugt, daß beide Entdeckungen, zu denen hoffentlich bald noch mehr kommen, eine Revision unserer Beethovenauffassung notwendig machen, von der vielleicht auch die Beethovenaufführungen nicht unbeeinflußt bleiben werden. Viele, sehr viele allgemeine und besondere Fragen tun sich damit auf, zu deren Erörterung jeder Beethovenkenner das Seine beitragen mag. Hier sollte zunächst nur über die Tatbestände selbst berichtet werden. Inzwischen darf, solange keine bessere Deutung gegeben wird, die Eroica als Homersymphonie, die vierte in *B*dur als Schillersymphonie Beethovens in die Musikgeschichte eingehen.

* * *

Den Schritt von der vierten Symphonie zur fünften vollzog Beethoven, ohne die in der dritten gewonnene geistige Ebene zu verlassen. Auch die *c*moll-Symphonie ist „esoterische Programmusik“, d. h. besitzt ein Programm, das nicht — wie bei der Pastorale — ausgesprochen wird, sondern nur verschwiegen, heimlich, verborgen, gleichsam „zwischen den Zeilen“ vorhanden ist. Nur scheint es diesmal von Beethoven selbst und ohne Anschluß an eine dichterische Vorlage entworfen zu sein.

Seit Schindler Beethovens Randbemerkung zum ersten Satz: „So pocht das Schicksal an die Pforte“ überliefert, gilt die Symphonie allgemein als „Schicksalssymphonie“ und ist allezeit in diesem Sinne gedeutet worden. Seien wir indessen ehrlich: mit dem Schicksalsbegriff allein kann keine ernsthafte Deutung etwas anfangen. Selbst wenn wir Schicksal einseitig als eine stets nur widrige, feindliche Lebensmacht auffassen, gegen die der Mensch nicht anders als verzweifelt ankämpfen kann, so kommen wir damit höchstens dem ersten Satze ein wenig näher. Aber auch da muß man fragen — da zu jedem Kampfe zwei Parteien gehören —, wer kämpft gegen wen? Warum wird gekämpft? Was ist der Preis, um den gekämpft

wird? Wo ist bei Beethoven das Fatum, wo „der Mensch"? Denn daß lediglich das blinde Wüten jenes oder das Ringen dieses um ihrer selbst willen symbolisiert sein sollten, ist nicht wohl glaublich. Das wäre nicht verstanden worden. Einleuchtender ist die Annahme, Beethoven habe das Walten der Schicksalsmacht an einem besonderen, bestimmten Beispiel zeigen wollen, und zwar in einem Sinne, der alle vier Sätze nicht nur obenhin, sondern kraft eines logisch durchgeführten Gedankengangs verbindet. Erst dies entspräche dann wirklich der in der 3. und 4. Symphonie nachgewiesenen geistigen Haltung des großen Meisters.

Verfährt man auch hier in der Weise, daß man Beethovens Affektsprache mit der von ihm gewählten formalen Anlage in genaue Abhängigkeit bringt und an der Überzeugung festhält, daß die Musik haarscharf und mit unerbittlicher Logik den geistigen Gedankengang ausdrückt, so kommt man auf ein Programm, das von einer überwältigenden Klarheit der inneren Schau Zeugnis ablegt. Es sei mir erlaubt, es an dieser Stelle ebenfalls in Kürze zu entwickeln, wobei erneut die Machtlosigkeit bloßer Worterklärung gegenüber dem von ihr zu erfassenden Innerlichen betont sei. Es gibt eine Phantasie des Vorstellungslebens und eine Phantasie des Gefühlslebens. Nur wenn beide gleichzeitig tätig sind, tritt das innere Bild plastisch zutage.

Erster Satz. An der althergebrachten Vorstellung eines Kampfes feindlicher Prinzipe werden wir festhalten dürfen. Wer aber sind diese? Keine der mir bekannten Deutungen setzt sich mit dieser Frage auseinander. Beethoven stellt sie gleich am Anfang einander gegenüber, und ich benenne sie sofort so, wie sie meiner Auffassung nach im Verlauf zu nehmen sind. Wir haben zuerst das trotzige, brutale Hauptmotiv der Takte 1—5, das als Symbol der Tyrannengewalt zu gelten hat; zweitens den im *p* beginnenden Komplex der Takte 6ff., der zwar rhythmisch mit jenem verwandt ist, aber eine andere Bedeutung hat: die eines verhaltenen Aufbegehrens der von der Tyrannenmacht Unterdrückten. Das Folgende zeigt nämlich, daß Beethoven in diesem Satze den Daseinskampf eines von Gewalt bis zum Wahnsinn getriebenen Volkes hat darstellen wollen. Jedesmal, wenn die drohende musikalische Geste der Tyrannenwut (1—5, 22—24) erklungen, ächzen die Unterdrückten auf und versuchen eine Gegenwehr, die ihr Ziel zwar nie erreicht, aber mehrmals (so in 44ff.) bis zum gewaltigen Aufbäumen geht. Ein zweiter solcher Ansturm des Volkes war in Takt 58 vorüber. Ihn dämpft der Tyrann, indem er der drohend heranflutenden Menge seine Wächter entgegenstellt. Breitspurig und roh pflanzen sie sich auf (59—62). Läßt man dieses Bild gelten, dann ergibt sich für das *p* und dolce vorzutragende Seitenthema 63ff. das Bild einer schützenden, beruhigenden Geste, etwa der Mütter, die ihre furchtsamen Kinder mit zärtlichem Zuruf besänftigen[1]. Aus dem Zuruf entwickelt sich leidenschaftliche Ungeduld und drängende Sehnsucht (cresc., 84ff.) bis zum Erlösungsgedanken (94ff.): Ach, wären wir erst frei, alles wäre gut! Um diesen Preis willen wollen wir weiterkämpfen!

---

[1] Ich habe im Laufe der Studien die Überzeugung gewonnen, daß Beethoven überall, wo das Programm eine Unterscheidung des männlichen und weiblichen Prinzips notwendig macht, diesem Unterschied durch eine besondere Wahl der Instrumentation Rechnung trägt. Das weibliche Prinzip, im weiteren Sinne das Schwache, Ohnmächtige überhaupt, erscheint ihm im Klange der hohen Holzbläser. Diese Beobachtung wird vor allem die Sinndeutung des zweiten Satzes bestätigen.

Daß Tyrann und Volk mit dem gleichen Hiebmotiv, den klopfenden Achteln, auftreten, mag andeuten, daß der Tyrann aus dem Volke selbst hervorgegangen, gewissermaßen gleichen Blutes mit ihm ist. Indessen hält Beethoven streng an der Trennung beider Sinngebungen fest, und der Hörer wird gut tun, das ebenfalls zu beachten. Das Tyrannenmotiv bleibt auf unisone Tuttischläge beschränkt, während die Volkskampfmotive in allen Stimmen, Lagen und Schattierungen erscheinen können und in der Regel einen aufgelockerten Satz zeigen. Dort Unbeugsamkeit, brutaler Wille, hier Ratlosigkeit und Durcheinander. Mit beiden Gegensätzen arbeitet auch die Durchführung. Die freiheitliche Aufwallung, mit der der erste Teil schloß, wird mit einer neuen furchtbaren Drohung der Wächter beantwortet (125—128). Sie löst Trotz aus, der, dreimal mit ohnmächtigen Ansätzen beginnend, zu offener Empörung führt. Wie sich das zusammenrottet (158ff.), in Wut die Fäuste schüttelt (168ff.), wie die Henkersknechte mit breiten Schritten heraneilen (179ff.) und die Menge zurückdrängen, bis alles erschöpft am Boden liegt, wie zwei maßlose Drohungen erfolgen — die zweite (240ff.) unter Aufgebot der gesamten fühllosen Henkerschar —, diese Szenen mag Beethoven in voller Realistik vor seinem inneren Auge erblickt haben. Ja vielleicht liegt hierin überhaupt der Grund, warum diese Musik eine derart starke Überzeugungskraft in sich trägt, daß sie auch ohne Programm als Darstellung eines allgemeinen katastrophalen Vorgangs verstanden wird. Geist und Folgerichtigkeit des verschwiegenen Programms haben sich der Musik derart mitgeteilt, daß sein Wesen auch durch den Schleier der Anonymität hindurch wenn auch nicht erkannt, so doch geahnt wird.

Die Reprise bringt in Takt 268 die bekannte klagende Oboemelodie. Wie verständlich wird sie jetzt, im Rahmen unseres Programms, als Ausbruch äußerster Trostlosigkeit des gemarterten Volks! Neu ist ferner die Vorbereitung der Koda von 374 ab. Ein zweimaliges rasendes Rütteln der Menge an den Fesseln, jedesmal gefolgt von Alarmrufen der Tyrannenwächter (374—397), und es setzt ein förmliches Kesseltreiben der Widerspenstigen ein. Sie stieben mit winselnden Aufschreien auseinander (400ff.), man treibt sie zu Paaren, zu Gruppen (439ff.) mit Stößen und Schlägen, ohne die Jammerschreie (453, 461) zu beachten. Am Ende steht, ungebrochen, die Mannschaft der Henker, roh und breitspurig wie am Anfang! Völlig zusammengesunken liegt das Volk am Boden und weiß sich eins nur in dem Gedanken „Fluch dem Tyrannen!“

Zweiter Satz. Die Szene ist verändert zu denken, im Tempel etwa oder in der Kirche. Das Volk hat sich zusammengefunden und betet in kindlicher Demut zu Gott, daß er ihm einen Retter, einen Führer aus Schmach und Elend sende. Wir haben eine sorgfältig disponierte „Tempelszene“ vor uns, wie sie bei Gluck, Spontini und in andern tragischen Opern der Zeit zu finden ist. Der Affektsymbolik nach sind vier Sinngebungen zu unterscheiden:

1. das kantable Hauptthema als Gebetsausdruck (1ff.). Es ist doppelteilig. Dem ersten Teil (1—10), der den demütigen Anruf kennzeichnet (a), folgt ein zweiter (10—21), der die Inbrunst der Bitte steigert und auf Holzbläser und Streicher (Frauen, Männer) verteilt ist (b).
2. der fanfarenähnliche Ruf nach dem Retter (22ff., 71ff., 147ff.).
3. die dem jedesmaligen Gebet folgenden, gleichsam stummen Pausen der „Er-

wartung eines Himmelszeichens"; sie verbinden den Ausdruck verhaltenen, bangen Lauschens mit dem höchster innerer Spannung (38, 87, 123, 205).

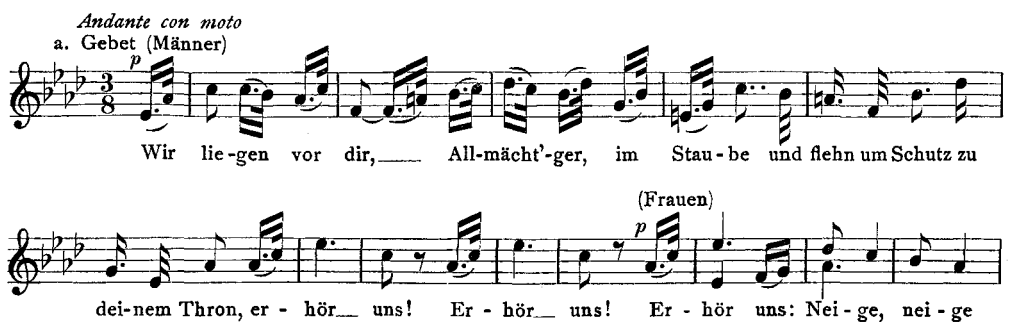
4. kleinere Phrasen oder Gebilde, die als Ausdruck der „seelischen Ergebnisse" des Lauschens oder der Erwartung zu verstehen sind; so: Verzagen (132 bis 145), Erwartung und Zögern (157—166), Zögern und Gleichgiltigkeit (176—184), Hoffnung (213—218), Hoffnung und Zuversicht (230—242), Gewißheit des Erhörtwerdens (243—247).

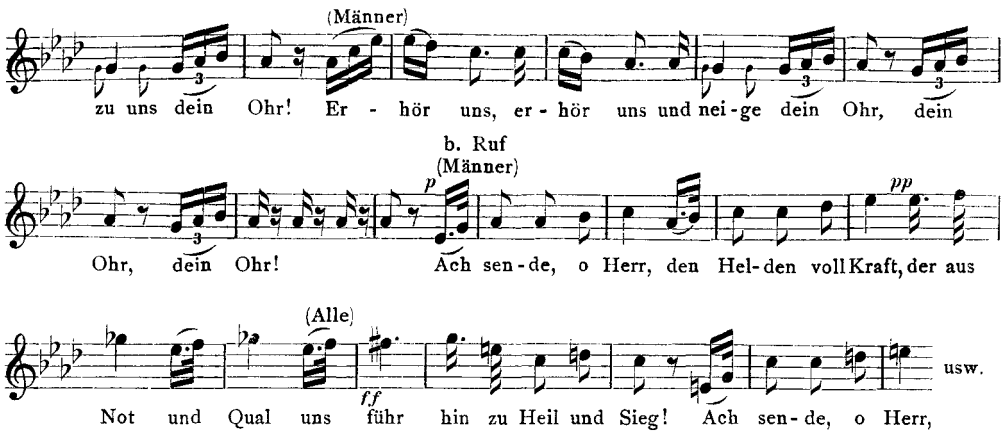
Um den geradezu entwaffnenden Scharfsinn Beethovens in der nach diesen Gesichtspunkten vorgenommenen Anlage des Satzes hervortreten zu lassen, bringe ich die seelischen Symbolkomplexe, so wie sie aufeinander folgen, in eine bequeme Übersicht.

Plan der aufeinander folgenden Symbolkomplexe

A. Gebet a + b (1—22)	Ruf (22—37)	Lauschen (38—48)	
B. Gebet a + b (50—71)	Ruf (71—86)	Lauschen (87—97)	
C. Gebet a (98—106) Gebet a (107—114) Gebet a (115—121)	Lauschen (123ff.)	Verzagen (123—145)	
D.	Ruf (147—56)	Erwartung, Zögern (157—166)	
E. Gebet a (verändert, ironisiert) (167—176)		Zögern, Gleichgültigkeit (176—184)	
F. Gebet a + b (185—204)	Lauschen und Beunruhigung (205—213)	Hoffnung (213—218)	
G. Gebet b (219—229)		Hoffnung und Zuversicht (230—242) Gewißheit (243—247)	

Die Lage, um die es sich hier im Verfolgen unseres Programms handelt, läßt sich am besten durch einen der ersten Themengruppe (*a* + *b*) untergelegten Text erklären. Er soll weder „Poesie" noch zum Singen bestimmt sein, sondern einfach die von Beethoven nach Art der alten „preghiere" erfaßten Stimmungsbestandteile erläutern helfen. Einer besonderen Rechtfertigung bedarf es dem musikalischen Leser gegenüber wohl nicht.

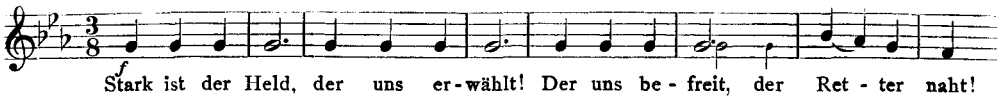




Nach dem wiederholten begeisterten Tuttiruf (32 ff.) beginnt eine geheimnisvolle Episode von mehreren Takten (38—48): in das erwartungsvolle Schweigen klingt der eben vernommene Gedanke („der aus Not und Qual uns führ'"). Da kein Himmelszeichen geschieht, rafft sich die Menge zu neuem Gebet auf (crescendo, Forteschläge, 47—49) und der Vorgang wiederholt sich (*B*) unter kaum merklicher Steigerung (Variation) des Gebetsteils (*a*), nur daß jetzt bereits Zeichen der Unruhe aufsteigen (Zittern in 76 ff., 80 ff.). Nunmehr, nach neuem Entschluß, das Gebet nicht aufzugeben, erfolgt (*C*) von 98 an ein dreimaliger Vortrag von *a*, jedesmal unter größerer Dringlichkeit, das drittemal (114 ff.) unter inbrünstiger Teilnahme des ganzen Volks. Wie mit erhobenen Händen verharrt es (121—23) und wartet auf das Wunder, das sich zeigen soll. Man hört nur banges Herzklopfen. Zwei aus der Menge beginnen zu murmeln; ist es Zweifeln, ist es Fragen? Unter den Frauen wird offene Enttäuschung wach (131—143). Wie ein kleinlicher Verzicht, von den Männern aufgenommen, klingt die abbrechende Stakkatofigur 143—45. Das Horn mahnt zu stolzer Besinnung. Aber der Heldenruf (*D*, 147—156) bleibt allen wie in der Kehle stecken. Horchend zwar, aber mißmutig und murrend steht die Mäunerschar, da sich noch immer nichts rührt. Jetzt wagen sich die Zweifler und Ungläubigen hervor: das Thema des Gebets, nach Moll gewandt, wird rhythmisch persifliert und wie eine Ironie vorgetragen (*E*). Beruhigend mischen sich Einzelstimmen hinein, so daß man sich — einer nach dem andern — zu einer letzten Gebetsanrufung entschließt. Das Hauptthema *a* erscheint in starkem Tutti (*F*, 185 ff.), aber nicht in voller Eintracht, sondern verschoben: die Zweifler gehen nur gezwungen mit! Auch in der beschwörenden Geste (192 ff.) geht man auseinander. Der Teil *b* erklingt noch einmal (*G*). Beim Più moto erhebt sich die Menge, da einer aufsteht und ein unendlich begütigendes Wort spricht (Fagott!). Einige Grollende (Figuren der Bratsche!) werden überhört, denn die Hoffnung hat gesiegt. Alles steht wieder mit erhobenen Armen, nochmals erklingt ein letztes „Neige dein Ohr zu uns", das mit dem überschwenglichen Vorhalt in 225 noch einmal alle überstandene Qual zusammenfaßt. Ein schwärmerisches Aufschauen der Frauen (230 ff.), ein Bekenntnis zur Kraft bei den Männern (235 ff.), und mit dem Ruf der Gewißheit, von Gott gehört worden zu sein, schließt die genial konzipierte Szene.

Dritter Satz. Auch hier sind drei seelische Komplexe symbolisch vertreten:

1. das quälende „Angstmotiv" in den ersten vier Takten,
2. die schüchterne Frage „Wer wird unser Retter sein?" des Volkes (5—8),
3. der Ruf eines aus dem Volke erstehenden Propheten, der den nahen Retter und Helden verkündet (19—26). Ihm ließe sich etwa folgender Text unterlegen:



Von diesen drei Punkten aus wird alles Weitere verständlich. Alle drei Komplexe spielen mannigfaltig in einander hinüber und erklären sich gegenseitig. Bemerkenswert ist die Kombination des „Wer wird unser Retter sein?" mit dem Rhythmus des vorher vernommenen „Stark ist der Held" in den Takten 101ff. Als ob auch hier ein leises Mißtrauen mitklänge!

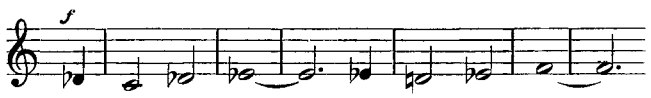
Das Trio ist jetzt gedanklich auf Grund der Musik leicht deutbar. Beethoven entlastet den Hörer von den ungeheuren Spannungen des Vorangegangenen durch ein Stück Musik leichterer, spielerischer Art. Mir will scheinen, daß er hier habe andeuten wollen, wie einzelne aus dem Volke sich zum Retter berufen dünken und den Kampf mit dem Feind aufzunehmen wagen. Es sind rüstige Männer oder Jünglinge, die da, einer nach dem andern, vorstürmen. Aber schon nach 20 Takten sind sie mit ihrer Planlosigkeit und Hast am Ende. Sie versuchen es (162ff.) noch einmal, — unter welcher Verkennung des Ernstes der Lage, das besagen der Kontrapunkt der Bratsche und Klarinette in Takt 175ff. und die Fortsetzung, die den Kampf mit dem Degen als leichtes Spiel hinstellt. Blind stürmt man vor, prallt zurück, — es ist die Stelle, die Spohr weidlich entsetzte! — und beginnt nochmals. Den Erfolg schildert Beethoven voller Humor: wie die Salonhelden ihre Arbeit aufgeben (dim. bis *p* in Takt 201ff.) und sich auf Nimmerwiedersehen buchstäblich „aus dem Staube" machen. Nicht bloße Fechtergewandtheit also wird siegen, sondern der große Held, der Mann der Kraft und des Seelenadels, wie ihn das Finale zeigen wird.

Diese mißlungene Kampfepisode ruft aufs neue Angst und Zweifel wach (238—246). Das Pizzikato der Takte 246ff. (Angst- und Fragemotiv) besagt, daß die allgemeine Mutlosigkeit bis zur Stumpfheit herabgesunken ist. Und in diesen stumpfgewordenen Herzen pulsen nun nochmals die Gedanken an das Durchlebte; lautlos, tonlos, empfindungslos zieht die Musik dahin: Angst, Retterruf, Prophetenverkündigung, — alles ist den Seelen gleichgültig geworden. Nur gegen Ende, bei Takt 319—324, klingt es wie ein dreimaliges kleinlautes „Käm' er doch bald!"

Mit dem Einsatz der Pauke auf dem Orgelpunkt in Takt 326 ist der tiefste Stand der Seelenverfassung erreicht. Alles ist wie tot. Aber der ersehnte Retter ersteht wirklich. Irgendeiner hat ihn zuerst gesehen. Denn plötzlich, nach Sekunden des Hindämmerns, ersteht das Leben wieder. Geheimnisvoll meldet sich das Angstmotiv, jetzt zum erstenmal in einer hohen Stimme. Aber es ist ein anderes geworden: es steht in *As*dur und klingt nicht mehr fatalistisch wie früher. Und es wandelt sich zusehends, verliert seine alte Gestalt immer mehr und wird nun —

es ist ein Wunder seelischer Gestaltdeutung — zu einem erwartungsvollen Freudenmotiv, das schließlich in der Höhe hängen bleibt und mit gewaltiger dynamischer Steigerung in die Apotheose des jetzt eintretenden wirklichen Helden überleitet.

Vierter Satz. Hier liegen keine Schwierigkeiten der Deutung mehr vor. Der Held und Retter erscheint im vollen Glanze des großen Menschen und Politikers, umjubelt und umspielt von den Tausenden, die ihn ersehnten. Hörnerrufe, die wie „Heil dem mächt'gen Herrn!" klingen (26ff.), Segenswünsche wie „Ewig blühe, ja ewig blühe" (64ff.) hört man, und die Freude derer, die jetzt ungestört wieder ihrer Art nachgehen können (45ff.). In der Durchführung interessiert noch die schöne Verknüpfung des Friedens- und Freudemotivs mit dem Motiv der Gerechtigkeit. Denn als solches wird man wohl das zum erstenmal in Takt 94 auftretende, später (115) von den Posaunen mächtig vorgetragene Doppelmotiv bezeichnen dürfen:



Nur unter dem Regiment der Gerechtigkeit entwickelt sich Glück und Frohsinn! Der oft, selbst von Spohr gelobte Einfall Beethovens, in diesen Triumphmarsch einen Teil des Scherzos einzuschieben, ist jetzt ebenfalls zwanglos deutbar. Die Zweifler und Mutlosen treten noch einmal, allerdings kleinlaut, auf den Plan. Aber die Oboe ruft ihnen zu „Der Retter ist da!", d. h. sie biegt das Prophetenmotiv in das frohlockende hohe *g* hinauf. Damit ist endgültig der Weg ins Freie gefunden.

Daß bei dieser Deutung der *c*moll-Symphonie alle im Laufe des 19. Jahrhunderts erhobenen grundsätzlichen oder bedingten Einwände gegen die Programmmusik wieder auftauchen werden, ist gewiß. Vor allem wird auch hier der ungläubige Laie nach einem „Beweis der Richtigkeit", nach dem „Warum gerade so und nicht anders?" fragen. Das wäre nur begreiflich, bedeutet aber eine ungerechtfertigte Zumutung. Den Beweis im Sinne eines mathematischen A = A könnte nur Beethoven selbst liefern. Wir dagegen können ihn nur indirekt führen, indem wir uns an das Letzte wenden, das uns beim Erfassen von Kunst übrig bleibt: an das innere Verstehen, das gleicherweise geistiger wie seelischer Natur ist.

Hermann Kretzschmar vergleicht einmal (Führer I, 1⁴ S. 213) die Musik in ihrer Vieldeutigkeit mit einer algebraischen Formel, in die eine sehr beträchtliche Zahl verschiedener Größen eingesetzt werden kann. Das ist mißverständlich. Als algebraische Formel kann die Musik überhaupt nur aufgefaßt werden, wenn sie von vornherein als Teil einer Gleichung erscheint, auf deren linker Seite eben die Musik, auf deren rechter die Deutung steht. Eine bloße Formel, ohne Mitenthalten ihres Sinnes, ist ein Unding, eine Spielerei. Aber auch „Gleichung" dürfen wir in diesem Falle nicht sagen, sondern nur „Entsprechung", so etwa, wie in der analytischen Geometrie eine Zahlenformel einer Kurve entspricht. Eine Deutung kann der Musik immer nur „entsprechen". Zudem wird auch die Deutung nie eine einfache Größe, sondern gerade ebenso gliedhaft zusammengesetzt sein wie die musikalische Formel selbst. Falsch wäre ferner die Behauptung, die Glieder der musikalischen Formel könnten durch beliebig verschiedene Deutungsgrößen ersetzt werden. Der Grad der gegenseitigen Abhängigkeit und Bedingtheit der Glieder ist vielmehr auf beiden Seiten

derselbe. Ein Unlogisches auf der einen muß unbedingt ein Unlogisches auf der andern Seite nach sich ziehen. Versieht es die Deutung auch nur ein einzigesmal, so kann u. U. ihr ganzes Gebäude ins Wanken kommen.

Damit ist nicht gesagt, daß das Zutreffende der Deutung unbedingt in der Wahl gerade dieser oder jener sprachlich fixierten Bilder oder Vergleiche beruhte. Wenn oben z. B. vom Motiv der Tyrannengewalt, von Tyrannenwächtern, vom Handerheben, Murren, von Hoffnung, Angst, Aufraffen u. dgl. gesprochen wurde, so geschah es, weil diese Begriffe als Deutungsformeln die letztmögliche Kongruenz mit den entsprechenden Musikformeln ergeben. Wird statt ihrer ein anderer eingesetzt, so muß er sich als noch entsprechender ausweisen können. Und das gilt nicht nur für eine einzige Phrase und einen einzigen Begriff, sondern auch für das gesamte „Formelsystem" auf beiden Seiten. Ob die Entsprechung einer Musikphrase mit einer Deutungsphrase vollständig und einleuchtend ist, wird nicht von ihr allein, sondern von der gesamten Umgebung, ja vom ganzen Werke mitbestimmt, was soviel bedeutet, als daß alle und jede Zufallspsychologie zu verschwinden hat. Es wird, wie das schon oben ausgesprochen wurde, unser Bestreben sein müssen, immer tiefer in die Grundsätze einzudringen, nach denen Beethoven solche geheimnisvollen Entsprechungen konzipiert hat.

So wäre denn die *c*moll-Symphonie, sollte auch sie mit einem Worte bezeichnet werden, im Sinne unseres Programms als Symphonie der nationalen Erhebung anzusprechen. Daß sich ihr Schöpfer an eine dichterische Vorlage, etwa an ein Trauerspiel gehalten, glaube ich, wie schon erwähnt, nicht. Das tragische Problem der Symphonie ist zeitlos. Von Moses und Judas Maccabaeus an über Griechen- und Römertum hinweg bis zu den Volkshelden Tell und Gustav Adolf begegnet es uns immer wieder. Als ein Stück großer Zeitgeschichte hatte es Beethoven selbst erlebt: in der französischen Revolution. Und diese wohl ist es gewesen mit allen ihren Greueln, mit ihrer Verachtung der Menschenrechte, mit ihren verfehlten Hoffnungen, die hier in einem musikalischen Epos ihre Darstellung erfuhr. Wenn ein alter Gardist, wie Ulibischew erzählt, bei der ersten Pariser Aufführung der Symphonie im Jahre 1828 beim Beginn des Finales aufstand und in den Ruf ausbrach: „C'est l'empereur, vive l'empereur", so wird uns das mehr als eine schlecht beglaubigte Anekdote sein dürfen. Der Mann scheint in der Tat vom wahren Inhalt einen Hauch gespürt zu haben. Wir träfen den Sinn daher ebensogut, wenn wir sie „Revolutionssymphonie" benennen und in dem im Finale gezeichneten Helden jenen Bonaparte sehen, den Beethoven — wie ich im Beethovenjahrbuch ausgeführt — mit der Eroica zwar mit einer Widmung erfreuen, aber nicht als unmittelbaren Gegenstand der Dichtung betrachtet wissen wollte. Diese Tatsache, sollte sie weiterhin Stützen finden, würde unsere innere Einstellung zu beiden Symphonien ganz erheblich beeinflussen, und das vage „Per aspera ad astra" in der *c*moll-Symphonie würde, umgedeutet in das Bild des Existenzkampfes eines Volkes, das einen Führer sucht und endlich findet, sich in ein Sinnbild verwandeln, das gerade uns Deutschen der Gegenwart in voller Tageshelle entgegenleuchtet.

Neues zur Formenlehre

Von

Hans Alfred Grunsky, München

Die wissenschaftlichen Fortschritte auf dem Gebiet der Formenlehre, die wir den umwälzenden Untersuchungen von Alfred Lorenz verdanken, setzen uns in den Stand, die lebendige Gestalt musikalischer Kunstwerke ungleich genauer und tiefer zu ergründen als es vorher möglich war. Dieser Forscher wies die Fruchtbarkeit des neuentdeckten Wegs zunächst in Anwendung auf Richard Wagner nach[1]. Die Lorenzsche Betrachtungsweise besitzt indessen, wie ihr Schöpfer denn auch nie müde wurde zu zeigen[2], für jede Musik Gültigkeit. Ihr Vorzug besteht gerade darin, daß sie die Grundlinien einer allgemeinen Formenlehre zieht, die, im Gegensatz zur bisherigen, vom geschichtlichen Standpunkt unabhängig ist. Das Verhältnis des neuen Wegs zum alten wird vielleicht am schnellsten durch einen Vergleich aus der Naturwissenschaft veranschaulicht. Wie unendlich überlegen ist die heutige Chemie, die sich auf der Atomtheorie aufbaut, einer Chemie, die alles aus den plumpen Elementen Erde, Wasser, Luft abzuleiten suchte. Heute sind die letzten Grundbestandteile gefunden; einst hielt man Zusammengesetztes für Einfaches. Genau denselben Irrtum sehen wir vom Lorenzschen Standpunkt aus die alte Formenlehre begehen: ihre starren Musterbilder entpuppen sich als selbst schon höchst zusammengesetzte Gebilde, die zur Erklärung des Aufbaues beliebiger musikalischer Kunstwerke ebensowenig taugen, wie die Elemente Erde, Wasser, Luft zur Aufklärung der chemischen Beschaffenheit beliebiger Stoffe. Lorenz geht nun demgegenüber zu den Grundbestandteilen der musikalischen Form zurück, die sich überall wiederholen und mit ihren unendlichen Zusammensetzungsmöglichkeiten den Aufbau noch so verwickelter Formgebilde bestreiten.

Als derartige Grundformen stellte Lorenz neben der auf Wiederholung von Gleichartigem beruhenden Stropheneinteilung zunächst zwei Gesetzmäßigkeiten heraus, die sich im Kleinen wie im Großen gleichermaßen auswirken: den „Bogen", dessen Formel m — n — m d. i. Hauptsatz — Mittelsatz — Hauptsatz lautet, und den „Bar" m — m — n, bei dem zwei gleichartige Anläufe, Stollen genannt, eine andersartige, meist steigernde Fortspinnung, den „Abgesang" erzeugen. Dazu kommt als Umkehrung der Barform der „Gegenbar" m — n — n, Aufgesang — Nachstollen — Nachstollen, dessen Begriff ich anläßlich einer Untersuchung über die Form bei Anton Bruckner aufgestellt habe[3]. Unabhängig davon hat dann Lorenz diese Form bei Alessandro Scarlatti entdeckt[4].

---

[1] Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. I—IV, Berlin 1924, 1926, 1930, 1933.

[2] Siehe z. B. „Die Musik" Juni 1925, Juni 1927, Jan. 1930.

[3] „Die Musik", Oktober 1925.

[4] A. Lorenz, A. Scarlattis Jugendoper, Augsburg 1927.

Hier soll nun der Versuch gemacht werden, die neue Formenlehre um einige wichtige Begriffe zu bereichern. Wir wollen dabei von einer Form ausgehen, die Lorenz Reprisenbar nennt und als Abart des Bars betrachtet. Das Kennzeichen des Reprisenbars besteht darin, daß nach dem Abgesang noch einmal auf den Stolleninhalt zurückgegriffen wird: m — m — n — m. Die ältere (klassische) Sonatenform z. B. gehorcht dem Gesetz des Reprisenbars, indem die Wiederholung der Exposition als zweiter Stollen, die Durchführung als Abgesang, die Reprise als Stollenwiederkehr wirkt. In kleinerem Maßstab bietet ein schönes Musterbeispiel für den Reprisenbar das Variationenthema von Beethovens Klaviersonate op. 26: ein 10taktiger Abgesang folgt zwei 8taktigen Stollen, worauf 8 Takte Reprise die Entwicklung beschließen.

Obwohl die theoretische Begründung des Reprisenbarbegriffs naheliegt und zu wichtigen Schlußfolgerungen führen muß, hat man doch über der so fruchtbar gewordenen Anwendung dieser Form versäumt, sich darüber Rechenschaft zu geben. Es ist nämlich nicht ganz richtig, den Reprisenbar als Abart des Bars zu betrachten. Er ist nicht einfacher Natur, sondern aus den beiden Grundformen Bar und Bogen zusammengesetzt, gemischt. Diese Mischung folgt offenbar dem Grundsatz der Verkettung: die beiden Formen (m — m — n und m — n — m) sind derart ineinandergeschoben, daß die zwei letzten Glieder des Bars mit den beiden ersten des Bogens gleichgesetzt erscheinen (m — m — n — m). So werden die beiden dreiteiligen Formen zu einer neuen vierteiligen Einheit zusammengeschweißt. Betrachten wir jetzt etwa die bekannte Gestaltung m — x — m — y — m, die eine kleine Rondo- oder Refrainform darstellt, so bemerken wir, daß sie, wie die Klammern andeuten sollen, auf demselben Gesetz der Verkettung beruht. Nur sind hier nicht zwei verschiedene Grundformen miteinander gemischt, sondern ein Bogen ist mit sich selbst verkettet, und diesmal ist bloß das End- bzw. Anfangsglied von der Verkettung ergriffen, so daß statt einer vierteiligen eine fünfteilige Form zustande kommt. Der mittlere Faktor m ist zugleich letztes Glied des ersten Bogens und erstes Glied des in ihn hineingeschobenen zweiten Bogens.

Gebilde, die auf solche Weise aus einfachen Formen zusammengeschweißt sind, können wir als Mischformen den Grundformen gegenüberstellen. Da liegt die Frage nahe, ob es nicht auch noch andere derartige Mischformen gibt, die vielleicht der bisherigen Beachtung entgangen sind. Da wir in der Verkettung bereits das Bildungsgesetz dieser Formen erkannt haben, kann es uns nicht schwer fallen, einen Überblick über die hier möglichen Gestaltungen zu gewinnen. Dabei dürfte von vornherein klar sein, daß neu zutage tretenden Formen, die demselben Gesetz unterliegen, ganz unabhängig von ihrem Vorkommen, dieselbe ästhetische Gültigkeit zugesprochen werden muß, wie etwa dem Rondo oder dem Reprisenbar.

Aus unserer Betrachtung letztgenannter Gebilde leiten wir leicht den Satz ab, daß die Verkettung zweier dreiteiliger Grundformen eine fünf- oder vierteilige Mischform ergibt, je nachdem bloß die äußeren oder auch noch die mittleren Glieder ineinandergeschoben werden. So tritt jener fünfteiligen kleinen Rondoform m — x — m — y — m die vierteilige Zusammenschweißung m — n — m — n der

beiden Bogen m — n — m und n — m — n gegenüber. Dieses Gebilde m — n — m — n stellt bekanntlich eine der wichtigsten Formen unserer Reimdichtung dar. Wir wollen es hier mit dem Namen einer vierteiligen Bogenreihe belegen. Dann ist das Rondo mit zwei Zwischensätzen eine fünfteilige, das mit drei Zwischensätzen eine siebenteilige Bogenreihe.

Vollständig können wir in diesem Rahmen nur das Gebiet der vierteiligen Formen umreißen. Da es in ihm, wie man sich leicht überzeugt, sowohl Bar- und Gegenbarreihen, wie auch die Verkettungsfolgen Bogen-Bar und Gegenbar-Bogen nicht geben kann, so bleiben außer der eben berührten Bogenreihe m — n — m — n nur noch vier Möglichkeiten übrig. Die eine davon kennen wir bereits als Reprisenbar m — m — n — m. Diese vierteilige Mischform zwischen Bar und Bogen hat nun ihre spiegelnde Entsprechung in der Mischform zwischen Bogen und Gegenbar m — n — m — m. Während das letzte Glied des Reprisenbars auf frühere Glieder wiederholend zurückgreift, was eben durch den Fachausdruck „Reprise" treffend beschrieben wird, bringt das letzte Glied der neugefundenen Form die unmittelbare Wiederholung des vorhergehenden. Es wird also am besten sein, einer Namengebung wiederum die Aufgabe des letzten Gliedes zugrunde zu legen. Da bieten sich zunächst, im Gegensatz zum Begriff der Reprise, die Ausdrücke Beantwortung, Antwort, Responsion dar. Sie sind aber zu schwerfällig, deshalb verwende ich statt ihrer das Wort Echo, aber nur im Sinne einer abschließenden unmittelbaren Wiederholung, ohne damit das Schlußglied zum bloßen Nachhall herunterdrücken zu wollen. Somit haben wir also die Form m — n — m — m, die in gewissem Sinne die Umkehrung des Reprisenbars darstellt, als Echobogen zu bezeichnen. Nach seinem Gesetz vollzieht sich z. B. der Aufbau des Meistersingervorspiels mit den vier deutlich getrennten Abschnitten: Meistersingerthematik — Lyrischer Teil der Liebesmelodien — Meistersingerthematik verspottet — Meistersingerthematik in ursprünglicher Würde. Lorenz vergleicht diese vier Teile mit den vier Sätzen einer Symphonie. Die Brücke zwischen beiden Auffassungen ist leicht zu schlagen. Lorenz sagt innerhalb einer abschließenden allgemeinen Betrachtung auf Seite 188 seines Meistersingerbuches: „Sind die beiden letzten Sätze (einer Symphonie) sehr leicht, können sie möglichenfalls auch zusammen (wie zwei Nachstollen[1]) dem 1. Satz das Gleichgewicht halten". Man sieht, daß es von hier aus nur noch eines kleinen Schrittes bedarf, um eine solche Folge von vier Sätzen als Echobogen und d. h. als Mischform zwischen Bogen und Gegenbar aufzufassen. Freilich ist es beim Meistersingervorspiel nicht die Leichtigkeit der beiden letzten Abschnitte, die den Zusammenschluß im Sinne eines Echobogens bewirkt, sondern die Thematik. Übrigens halten der zeitlichen Ausdehnung nach jene beiden letzten Teile in der Tat dem ersten ungefähr das Gleichgewicht.

Die dritte Möglichkeit vierteiliger Mischformen bringt uns eine zweite Echoform, nämlich den Echobar m — m — n — n als Mischung zwischen Bar und Gegenbar. Wie sein Name andeutet, kann man ihn auch als Bar mit wiederholtem Abgesang

[1] Von mir gesperrt.

kennzeichnen. Wenn er auch hier zum erstenmal in das System der neuen Formenlehre eingereiht wird, so ist sein Vorkommen doch schon an einem sehr schönen Beispiel nachgewiesen worden. Otto Baensch hat nämlich gezeigt, daß in Beethovens neunter Symphonie der Aufbau des Chorfinales dem Gesetz dieser Form gehorcht[1]. Schon die 24taktige Freudenmelodie selbst stellt, wie wir jetzt nach der neuen Ausdrucksweise kurz sagen können, einen Echobar dar. Den viertaktigen Stollen folgt ein achttaktiger Abgesang, der mit den letzten acht Takten wiederholt wird. Baensch weist dann weiterhin nach, wie diese Form auch sonst im Verlauf des Satzes eine große Rolle spielt, bis sie schließlich die vier großen Teile, aus denen das ganze Finale besteht, zur Einheit zusammenschweißt.

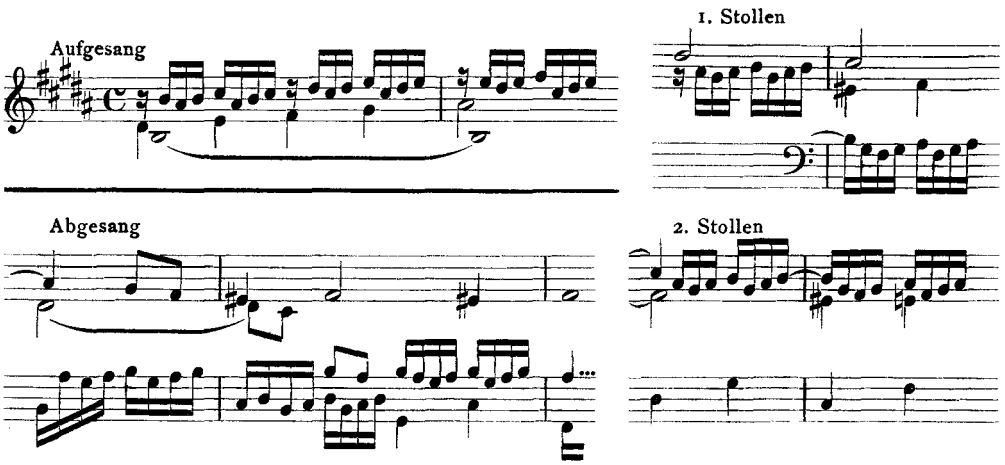
Manches Wichtige wäre noch zu den Begriffen Echobar und Echobogen zu sagen. Allein wir müssen weitereilen zu der vierten und in dem umrissenen Zusammenhang letzten Möglichkeit, die unsere weitaus stärkste Teilnahme zu beanspruchen hat. Das ist die vierteilige Mischform zwischen Gegenbar und Bar, die in der bedeutsamen Folge:

Aufgesang — Stollen — Stollen — Abgesang

besteht. Die beiden gleichen Mittelteile wachsen wie zwei Nachstollen aus dem Aufgesang heraus, um dann in der Umdeutung zu Stollen einen Abgesang zu erzeugen. Die ganz besondere Schönheit und Überzeugungskraft dieses Entwicklungsgesetzes leitet sich wohl davon her, daß hier die beiden Grundformen Gegenbar und Bar, die sich ja gegenseitig spiegeln, derart zu einer höheren Einheit verbunden sind, daß sie sich vollkommen das Gleichgewicht halten und jede mit gleicher Lebendigkeit erkennbar bleibt. Es ist, als ob solche Zusammenschweißung die Wesenheit des Bars auf eine höhere Ebene gerückt hätte, wo der Gegensatz zur Spiegelform aufgehoben erscheint. Mit Rücksicht darauf will ich diese Form Doppelbar taufen. Versuchen wir, die Formel dafür aufzustellen, so zeigt sich, daß der Doppelbar im Gegensatz zu allen andern vierteiligen Mischformen in zwiefacher Gestaltung vorkommen kann, je nachdem nämlich der Abgesang auf den Aufgesang zurückgreift oder zu neuer Entwicklung weiterschreitet: m — n — n — m oder m — n — n — o. Von diesen beiden Arten des Doppelbars fügt die erste dem Zusammentritt von Bar und Gegenbar auch noch die Eigenschaft des Bogens hinzu, so daß sich in dieser merkwürdigen Gestalt die drei dreiteiligen Grundformen das vollkommenste Gleichgewicht halten. Als Beispiel diene der Anfang von Beethovens *D*dur-Sonate op. 10 Nr. 3. Wir haben dort in der Folge von 4 + 6 + 6 + 6 Takten einen bogenförmigen Doppelbar vor uns. Unter der Kennzeichnung „Bogen mit zwei Mittelsätzen", die freilich das innere Wesen dieser Form nicht ausschöpft, verbergen sich in der bisherigen Literatur zur neuen Formenlehre manche hierhergehörigen Gebilde. Wenden wir uns zur zweiten Art m — n — n — o des Doppelbars, so fesselt sie sofort als treffliches Gefäß für weitreichende thematische Fortspinnungsmöglichkeiten. Daß sie bisher der Beachtung vollkommen entgangen ist, erstaunt umsomehr, als der Doppelbar von sämtlichen Mischformen wohl am ver-

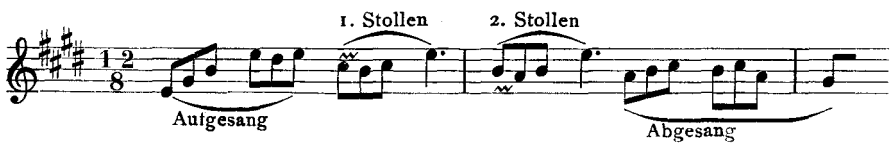
[1] Otto Baensch, Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens neunter Symphonie (Berlin und Leipzig 1930).

breitetsten ist. Denn wahrscheinlich läuft er darin auch dem Reprisenbar den Rang ab. Es ist nicht möglich, hier auch nur entfernt die Bedeutung des Doppelbars zu umreißen. Durch ihn lösen sich hundert Schwierigkeiten, die sich bis jetzt noch der Anwendung der neuen Formenlehre entgegengestellt haben. Wir müssen uns in diesem Rahmen mit der Aufzählung einiger Beispiele begnügen. Ein hervorragendes bietet sich im folgenden Anfang des *H*dur-Präludiums aus Bachs I. Wohltemperiertem Klavier dar:

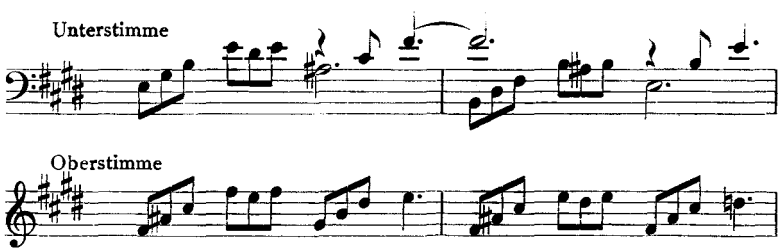


Im Aufgesang bildet das Grundmotiv einen kleinen Bar, im Abgesang einen kleinen Bogen, in den Stollen je ein Strophenpaar.

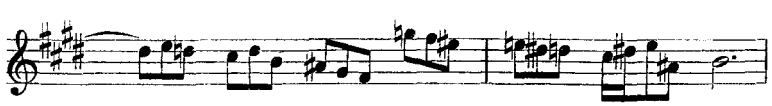
Um zu zeigen, daß der Doppelbar auch in ganz kleinen Ausmaßen vorkommt, brauchen wir nicht weit zu gehen. Man betrachte den Anfang des *E*dur-Präludiums aus dem I. Teil:



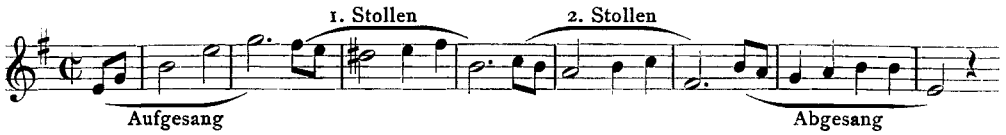
Hier können wir noch mehr lernen. Diese beiden Takte bilden nämlich selbst wieder den Aufgesang eines Doppelbars, dessen beide Stollen so aussehen:



worauf der Abgesang die Entwicklung folgendermaßen weiterspinnt und abschließt:



Das Rondo von Beethovens *c*moll-Klaviersonate op. 13 (Pathétique) beginnt mit einem lehrreichen Doppelbar: (zweiteiliger) Aufgesang 4 Takte — (barförmiger) I. Stollen 4 Takte — II. Stollen 3 Takte — (barförmiger) Abgesang 6 Takte. — Daß auch Mozart Themen doppelbarförmig anlegt, zeige folgender Beleg aus einer Violinsonate:



In einem prangenden Doppelbar baut Bruckner die Adagioeinleitung seiner Fünften auf. Nach einem 14taktigen Aufgesang bestreitet die Folge von Oktavthema (*Ges*) und Choralthema (*D*) den achttaktigen Stolleninhalt. Der gleichlange zweite Stollen hebt dieselbe Folge nach B und A. Darauf setzt der einen Teil des Choralthemas herausgreifende Abgesang (bei Buchstabe A) ein. — Auch Wagner kennt den Doppelbar sehr wohl. Als Beispiel im Kleinen diene das Seemannslied, mit dem der I. Aufzug des Tristan anhebt. Die Stollen werden durch die beiden Zweitakter im $^4/_4$ Takt gebildet; was vorausgeht, ist der gegenbarförmige Aufgesang $4 + 2 + 2 = 8$ Takte, was folgt, der barförmige Abgesang $4 + 4 + 3 = 11$ Takte. Wer nachforscht, wird diese Form geradezu beherrschend in den Meistersingern finden. Ja, Wagner hat wohl den gewaltigsten Doppelbar hingestellt, von dem die Weltliteratur weiß. Man betrachte die folgende Gegenüberstellung, die leicht noch eingehender gestaltet werden könnte:

Walküre	Siegfried[1]
Hundings Hütte	Mimes Höhle
Schwert in unbrauchbarem Zustand	Schwert in unbrauchbarem Zustand
Siegmund, der düstere Heimatlose	Siegfried, der sonnige Heimatlose
Hunding bekennt Haß gegen Siegmund	Siegfried bekennt Haß gegen Mime
Hunding läßt Siegmund allein zurück	Siegfried läßt Mime allein zurück
Siegmunds Verzweiflung (Wälse-Monolog)	b) Mimes Verzweiflung (Angstmonolog)
Wotan greift unsichtbar ein und weist Hilfe für Siegmund	a) Wotan greift sichtbar ein, wodurch Mime ins Verderben kommt
Siegmunds Beziehung zu Sieglinde, seiner Schwester	Siegfrieds Beziehung zu Sieglinde, seiner Mutter
Siegmund und Sieglinde gewinnen Klarheit über ihre Herkunft	Siegfried gewinnt Klarheit über seine Herkunft
Siegmunds Schwertgewinnung	Siegfrieds Schwertgewinnung
Fricka und Wotan: zwei Weltanschauungen gegenübergestellt — Wotan unterliegt (Fricka, Hundings Beschützer)	Wotan und Alberich: zwei Weltanschauungen gegenübergestellt — Wotan der Überlegene (Alberich, Mimes Bruder)
Wotan berät mit Brünnhilde, Erdas Tochter (über Erda)	B. Wotan berät mit Erda, Brünnhildes Mutter (über Brünnhilde)
Verständnis Brünnhildens	Unverständnis Erdas
Verzweifelte Entsagung Wotans („Nur eines will ich noch“)	Frohe Entsagung Wotans („Weißt du, was Wotan will“; Musik identisch!)

[1] Die Buchstaben b) a) statt a) b) deuten auf eine kleine, B. A. auf eine größere Umstellung.

Flucht des Geschwisterpaares und Ekel Sieglindes vor Hunding	A. Siegfrieds Entschluß, vor Mime zu fliehen und Ekel vor ihm
Siegmund bemüht sich liebevoll um Sieglinde	Siegfried denkt liebevoll an Sieglinde
Siegmund ist nicht der freie Held, der die Tat vollbringen kann	Siegfried vollbringt die große Tat
Vor Siegmund tritt die mythologische Erscheinung der Walküre	Vor Siegfried tritt die Märchenerscheinung des Waldvogels
Todesverkündigung	Todeswarnung
Brünnhilde erwacht zu weiblichem Liebesempfinden	b) Siegfried erwacht zu männlichem Liebesempfinden
Siegmund im Begriff, Hunding zu erschlagen	a) Siegfried erschlägt Mime
Brünnhilde (Wotans Wunsch) handelt gegen Wotans Entschluß	C. Wotan handelt gegen seinen eigenen Entschluß (froh zu entsagen)
Wotan zerschlägt Siegmunds Schwert Notung mit seinem Speer	Siegfried zerschlägt Wotans Speer mit seinem Schwert Notung
Walkürenfelsen	Walkürenfelsen
Brünnhilde rettet Sieglinde, gibt Siegfried den Namen und erringt sich das Recht auf Siegfried im Kampf gegen Wotan.	Siegfried hält Brünnhilde für Sieglinde, nennt seinen Namen und erringt sich Brünnhilde, die Geliebte, im Kampf gegen Brünnhilde, die Walküre und Wotanstochter
Wotan gibt Brünnhilde preis	Brünnhilde gibt Wotan preis
Abschiedskuß, Einschläferung. Feuerzauber am Schluß der Szene.	Liebeskuß, Erweckung. Feuerzauber am Anfang der Szene.

Dieser unbestreitbare Gleichlauf von Walküre und Siegfried bedeutet, daß wir hier zwei Riesenstollen vor uns haben, denen das Rheingold als Aufgesang vorausgeht, die Götterdämmerung als Abgesang nachfolgt; das heißt: die Tetralogie der Ringdichtung baut sich in einem ungeheuren Doppelbar auf[1].

Wir stellen hier noch einmal die vierteiligen Mischformen, die durch Verkettung aus den Grundformen Bar, Gegenbar und Bogen entstehen können, übersichtlich zusammen:

1. 4teilige Mischform zwischen Bar und Bogen = Reprisenbar : m-m-n-m
2. „ „ „ Bogen u. Gegenbar = Echobogen : m-n-m-m
3. „ „ „ Bar und Gegenbar = Echobar : m-m-n-n
4. „ „ „ Gegenbar und Bar = Doppelbar { I. : m-n-n-m / II. : m-n-n-o
5. „ „ „ Bogen und Bogen = 4teil. Bogenreihe: m-n-m-n

Als Beispiel einer fünfteiligen Mischform begegnete uns schon das kleine Rondo, d. i. die fünfteilige Bogenreihe m — x — m — y — m. Eine gewisse Entsprechung zum Doppelbar, die sich freilich an umfassender Bedeutung nicht mit ihm messen kann, stellt die fünfteilige Mischform zwischen Bar und Gegenbar dar: m — m —

[1] Die Grundtonart des Rings ist bekanntlich *Des* dur. Sie beherrscht das Rheingold und, verborgener, auch die Götterdämmerung (Umschreibung durch 2. Unterdominante $h = ces$, und 2. Oberdominante *Es*!). Die Walküre ist auf *d* moll aufgebaut (mit Schluß auf der 2. Oberdominante *E*), der Siegfried auf *C* dur (mit Beginn auf der 2. Unterdominante *b*). Inbezug auf *Des* ist *d* moll die Tonart der kleinen Obersekunde (unterdominantisch zu deuten), *C* dur die Tonart der kleinen Untersekunde (oberdominantisch zu deuten).

n — m — m oder m — m — n — o — o. Außerdem sei nur noch erwähnt der fünfteilige Reprisenbar m — m — n — m — n und die fünfteilige Barreihe m — m — n — n — o.

Die beiden letzten Formen geben uns schließlich noch Anlaß zu einer wichtigen Bemerkung. Natürlich kann man die Mischformen im Gegensatz zu den einfachen Grundformen als zusammengesetzte kennzeichnen. Man muß sich aber hüten, dies mit dem zu verwechseln, was Lorenz zusammengesetzte Formen nennt. Er versteht darunter die Vorgänge der Ineinanderfügung und Potenzierung d. h. allgemein die Tatsache, daß die einzelnen Glieder einer Form selbst wieder im Sinne der Grundformen zusammengesetzt sind oder sein können. Hier handelt es sich also um Unter- und Überordnung der Grundformen, während bei den Mischformen Zusammensetzung durch Nebenordnung herrscht. Nun kommen allerdings gewisse einseitige Potenzierungen und Ineinanderfügungen vor. Wir meinen die Fälle, wo das eine Glied einer Form um einen Grad mehr unterteilt ist als die übrigen Glieder. So ist der Abgesang eines Bars sehr häufig wieder ein Bar, ohne daß die Stollen auf derselben Ebene eine ähnliche Unterteilung aufwiesen. Ein Beispiel hierfür gibt uns die bekannte Bacharie „Mein gläubiges Herze". Dort gliedert sich der Anfang barförmig in 1 + 1 + 2 Takte, wobei der Abgesang wieder ein winziger Bar ist; also: 1 + 1 + (½ + ½ + 1). Man könnte derartige Formen Klammerformen nennen. Sie bilden eine gewisse Brücke zwischen den zusammengesetzten Formen (im Sinne von Lorenz) und den Mischformen. In der Tat können wir z. B. von der erwähnten Barreihe m — m — n — n — o durch Einklammerung zu dem Klammerbar m — m — (n — n — o) übergehen, wie er bei „Mein gläubiges Herze" vorliegt; und umgekehrt. Ebenso vom fünfteiligen Reprisenbar m — m — n — m — n zu einer dreiteiligen Abart m — m — (n — m — n) des Reprisenbars. Ob wir eine höherteilige Mischform oder eine niedrigerteilige Klammerform vor uns haben, richtet sich danach, in welchem Maß die verschiedenen Glieder als gleichberechtigt nebeneinanderstehen. So gewiß die angezogene Stelle der Bacharie ein Klammerbar und nicht fünfteilig ist, so unangebracht wäre umgekehrt diese Auffassung z. B. beim Parsifalvorspiel. Lorenz hat recht, es als großen Reprisenbar aufzufassen. Aber es handelt sich dabei nicht um eine dreiteilige Klammerform, sondern um einen echten fünfteiligen Reprisenbar, dessen Glieder gleichberechtigt nebeneinander stehen: 1. Liebesmahlspruch in Dur, 2. in Moll, 3. Gral- und Glaubensthema, 4. Durchführung des Liebesmahlspruchs = Reprise, 5. Gral- und Glaubensthema (mit Abschluß erst nach dem Gebet der Knappen). Wir sehen hier zum Schluß noch einmal an einem besonderen Beispiel, wie wichtig es für die neue Formenlehre ist, genauere Unterscheidungen zu treffen. Denn selbst der Reprisenbar, von dem wir ausgingen, ist nach verschiedenen Richtungen hin kein solch einfacher Begriff, wie man bisher annahm.

Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim

Von

Heinz Funck, Freiburg (Breisgau)

Aus der Flut jener Gesänge, mittels derer die Anhänger Luthers gegen das Augsburger Interim von 1548 Sturm liefen, hebt sich eine Komposition heraus, die infolge ihrer eigenartigen Überlieferung unser besonderes Interesse beansprucht: die anonyme Vertonung des lateinisch-deutschen Mischtextes

„Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum —
Selig ist der Mann, der Gott vertrauen kann
und willigt nicht ins Interim,
dann es hat ein Schalk hinter ihm".

In seinem Aufsatz „Ein bisher unbekannter Spottdruck auf das Augsburger Interim" [1] hat Johannes Wolf auf diesen Spottgesang erstmals aufmerksam gemacht und den Satz in Übertragung vorgelegt. Es sei mir gestattet, seinen Ausführungen einige ergänzende Bemerkungen anzufügen.

Die vierstimmige Komposition dieses anscheinend einzigen Interimsliedes, das sich in mehrstimmiger Fassung erhalten hat, wird von zwei zeitgenössischen Flugblättern überliefert, die sich heute in Nürnberg [2] und Berlin [3] befinden. Sie läßt sich ferner in den fünf handschriftlichen, im Jahre 1557 gebundenen Stimmbüchern AR. 940—42 der Proskeschen Bibliothek zu Regensburg nachweisen, die 314 geistliche und weltliche Tonsätze aus dem 1. und 2. Drittel des 16. Jahrhunderts enthalten. Eine vierte Quelle stellt der Anhang des in Heilbronn handschriftlich bewahrten Jugendwerkes von Gallus Dresseler „ALIQVOT PSALMI LATINI ET GERMANICI" (1560) dar [4]. Die Vermutung, daß das Lied aus Magdeburg stammen könnte, erfährt durch die Auffindung dieser letzteren Quelle eine neue Stützung.

Es ist eine bekannte historische Gegebenheit, daß gerade Magdeburg eine hervorragende Freistatt für den Kampf gegen das Interim bedeutete. Nachdem dieses als Reichsgesetz am 30. Juni 1548 erlassen worden war und der Kaiser sich mit

[1] Zentralblatt für Bibliothekswesen 42, 1925, S. 9ff.

[2] Germanisches Museum. Abbildungen z. B. bei Fr. v. Bezold, Gesch. d. dtsch. Reformation (in Allg. Gesch. in Einzeldarstgn., hrsg. v. W. Onken), Berlin 1890, nach S. 806; P. Drews, Der ev. Geistliche in d. dtsch. Vergangenheit (im 12. Bd. d. Monographien z. dtsch. Kulturgesch., hrsg. v. G. Steinhausen), Jena 1905, S. 47, und Fr. Blume, Die ev. Kirchenmusik (in Hdb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken), Potsdam 1931, S. 33, hier leider ohne das angehängte Spottgedicht.

[3] Musiksammlung der Preuß. Staatsbibl. Abbildung und Beschreibung bei Joh. Wolf, a. a. O., nach S. 12.

[4] Vgl. E. Mayser, Alter Musikschatz (in Mitteilungen a. d. Bibl. d. Heilbronner Gymnasiums II, 1893), S. 80f.

rücksichtsloser Gewalt für seine Durchführung eingesetzt hatte, nachdem selbst in Kursachsen, für das im Dezember des Jahres noch eine Sondervereinbarung — das sogenannte Leipziger Interim — zustande gekommen war, jeder offene Widerstand gewaltsam unterdrückt wurde, bot schließlich allein das seit Juli 1547 geächtete Magdeburg den verfolgten Interimsfeinden eine sichere Zufluchtsstätte und wurde als solche in zunehmendem Maße zum Hauptherd der literarischen Opposition[1], Hier standen — während an die Buchdrucker ein strenges kaiserliches Verbot. Schriften gegen das Interim zu veröffentlichen, ergangen war — die rastlosen Druckerpressen Michael Lotthers und Chr. Rödingers, die in wenigen Jahren (1548—1552) über hundert Kampfschriften und zahlreiche Schmählieder aus „unsers HERRN GOTTES Cantzeley" in die Welt schleuderten[2]. Hier kämpften die tüchtigsten der um ihres Glaubens willen vertriebenen Männer, am bekanntesten unter ihnen Nikolaus von Amsdorf, Nikolaus Gallus und vor allem Matthias Flacius Illyrikus, hier dichtete Erasmus Alberus seine Spottverse[3], hier wird man auch den Musiker suchen müssen, der diese Texte komponierte.

Das eine der beiden Flugblätter, das Nürnberger Exemplar „Des Interims und Interimisten warhafftige abgemalte figur und gestalt . . .", bezeugt selbst seine Magdeburger Herkunft. Dieses vermutlich auf eine Zeichnung Lucas Cranachs d. J. zurückgehende Blatt[4] wurde veröffentlicht „Durch Pancratius Kempff / Brieffmaler zu Magdeburg"[5]. Auf Grund der zahlreichen Gemeinsamkeiten — man vergleiche sowohl ikonographisch die Anordnung der Noten auf Stimmtafeln, das Singen nach dem Taktstock, die Darstellung des Wurmes Interim und zeichnerisch z. B. die Zierleisten über den Stimmtafeln, als auch vor allem die Tatsache, daß beide Blätter die gleiche Komposition enthalten — wird man die Herkunft des Berliner Holzschnittes ebenfalls für Magdeburg ansetzen dürfen[6]. Man wird in dieser Annahme bestärkt werden durch den Nachweis, daß der zitierte Text während des Interims in Magdeburg tatsächlich gesungen wurde, worüber Heinrich Merckels „Warhaffter Bericht / der von Käyser Carolo V. sampt Chur-Fürsten und Ständen des Heil. Röm. Reichs Anno 1550. am 16. Sept. vorgenommenen Belagerung"[7] folgende Auskunft gibt:

> „Die Lehre des Interims ist an ihr selbst gantz schimpfflich und verächtlich gehalten worden. Man hat das Interim auff Bretspielen gespielet /[8] geflucht / gesungen /[9] als:

---

[1] Vgl. S. Ißleib, Magdeburg und Moritz von Sachsen bis zur Belagerung der Stadt (in Neues Arch. f. Sächs. Gesch. u. Altertumskunde 4, 1883), S. 273ff.

[2] Vgl. Fr. Hülße, Beiträge z. Gesch. d. Buchdruckerkunst in Magdeburg (in Magdeburger Geschichtsbll. 15, 1880), S. 21ff.

[3] Vgl. Fr. W. Hoffmann, Gesch. d. Stadt Magdeburg, Bd. I, Magdeburg 1885, S. 502f.

[4] Vgl. Joh. Wolf, a. a. O., S. 11.

[5] Als Briefmaler und Holzschneider 1556 in Magdeburg erwähnt. Vgl. Magdeburger Geschichtsbll. 17, 1882, S. 396.

[6] Vgl. Joh. Wolf, a. a. O., S. 19.

[7] Abgedruckt als Anhang II zu Joh. Vulpius, Magnificentia Parthenopolitana. Magdeburg 1702.

[8] Vgl. dazu Joh. Vulpius, a. a. O., S. 100:

> „Man hat ein sonderlich Spiel angericht / da ein Brett voller Löcher / und dahinten viel Fächer / in der Mitten aber ein Narrenkopf gemahlet würde / darinn man mit etlichen Kugeln geschoben".

[9] Vgl. Ph. Wackernagel, Bibliographie z. Gesch. d. dtsch. Kirchenliedes im 16. Jahrh., Frankfurt a. M. 1855, S. 223ff., und E. Weller, Die Lieder gegen das Interim (in Serapeum 23, 1862), S. 289ff.

Seelig ist der Mann /
Der GOTT vertrauen kann /
Und willigt nicht ins Interim /
Denn es hat ein Schalck hinter ihm" [1].

Die Regensburger Stimmbände lassen zwar keine direkten Beziehungen zu Magdeburg erkennen, wohl aber weisen sie nach Wittenberg, dessen Universität und Kantorei mit der Lateinschule und Kantorei der Stadt Magdeburg in der Reformationszeit in enger Verbindung standen. Wie die zahlreichen Stammbucheintragungen vornehmlich im Vagansband — der neben lateinischen Versen und Lobpreisungen der Musik aus dem Kreise der Wittenberger Reformatoren auch eine vollständige Abschrift des Koburger Briefes Martin Luthers an Ludwig Senfl enthält — besagen, pflegte der Besitzer und anscheinend zugleich der Schreiber der Bücher, Wolfgang Kufer aus Regensburg, bei geselligen Zusammenkünften in Wittenberg während der Jahre 1557 bis 1559 mit seinen Freunden diese Lieder zu singen. Auch hier findet sich unser Spottgesang ohne Komponistenangabe und Herkunftsbezeichnung. Umso eindeutiger weist die letzte Quelle, die der Kuferschen Sammlung in Anlage und Bestimmung durchaus ähnlichen fünf Stimmbücher XI—XV der Gymnasialbibliothek zu Heilbronn, nach Magdeburg. Diese Sammelbände, die unter den ersten sechs Nummern ausschließlich Werke des Magdeburger Kantors Gallus Dresseler aus den Jahren 1560—1569 vereinigen [2], gehörten — wie der Tenorband auf der Innenseite des Deckels zu erkennen gibt — einem Andreas Wilke aus Schleusingen, der in Magdeburg (vermutlich auf dem altstädtischen Gymnasium) studierte und dort mit einem Freundeskreise erstmals am 19. Januar 1569 aus den Stimmbüchern musizierte. Diesem studentischen Convivium, dessen Mitglieder im Laufe des Jahres 1569 ihre Namen unter Beifügung von Trinksprüchen und verschiedenen Versen musikalischen Inhalts auf die Vorsatzblätter des Tenor- und Baßstimmbuches eintrugen, verdanken wir die Erhaltung der handschriftlichen Psalmensammlung Dresselers von 1560, die mitten unter den Druckwerken als Nr. 6 eingebunden ist, sowie ihres Anhanges: einer ebenfalls unbekannten Jugendkomposition von Johann Steuerlein: „Domine ad quem ibimus" [3] aus dessen Magdeburger Zeit (1559—1564) und schließlich des auch von den Flugblättern überlieferten Interimsgesanges.

Die vierstimmige Komposition, der kein Cantus firmus zugrunde liegt und deren Stimmen anscheinend gleichzeitig erfunden sind, da keine von ihnen liedhaften Charakter trägt, lehnt sich weder an die Vertonung des 1. Psalms aus der Sammlung des Johann Petreius von 1538 an — wie Johannes Wolf vermutet [4] — noch

---

[1] Merckels Bericht S. 50 und Joh. Vulpius, a. a. O., S. 100.

[2] Es folgen einzelne Werke von Clemens Stephani, Lassus, Scandellus, a Burck, Meiland u. a. aus den Jahren 1567—1569.

[3] Bei G. Kraft, Johann Steuerlein (in ZfM XIII, 1930/31, S. 425ff.), nicht erwähnt. Die Widmung lautet:

„In Gratiam Venerabilis, pietate et doctrina praestantis uiri, Domini Johannis Nothofij, Canonici Magdeburgensis, etc. Hanc Cantilenam, quatuor uocum Johannes Steurlein Schmalchaldensis composuit".

Steuerlein kann nicht, wie dort erwähnt, ein Schüler des Martin Agricola gewesen sein, da dieser bereits 1556 starb und Steuerlein erst 1559 auf die Magdeburger Schule kam.

[4] „Tomus Primus Psalmorum Selectorum" Nr. 1. Vgl. Joh. Wolf, a. a. O., S. 13.

an die Kompositionen dieses Psalms von Claudin[1], Stoltzer[2] oder Breitengraser[2]; auch stammt sie nicht von Dresseler[3] oder Steuerlein, die beide erst 1559 nach Magdeburg kamen, sondern wird vielmehr jenem Musiker zuzuschreiben sein, der zur Zeit des Interims für die Stadt Magdeburg in musikalischen Dingen tonangebend war, dem von Dresseler in der Vorrede der erwähnten Psalmensammlung als „antecessor" ausdrücklich genannten Kantor Martin Agricola. Von ihm, der mit Amsdorf befreundet war und in den streng lutherischen Familien der Alemanns und von Emden verkehrte, wissen wir, daß er — während die gesamte Bürgerschaft vom ersten Ratsherrn bis zum letzten Landsknecht mit „husitischem Geist" erfüllt war — nicht tatenlos beiseite stand, sondern sowohl literarisch eine scharfe Feder gegen Papsttum und Interim führte als auch vor allem seine musikalische Persönlichkeit in den Dienst der gemeinsamen Sache stellte und zur Ermunterung der Bevölkerung beispielsweise auf die Belagerung der Stadt im Jahre 1550 ein vierstimmiges Responsorium komponierte[4]. Auch spräche für Agricola als Verfasser die unmittelbare stilistische Nachbarschaft des Interimsgesanges (besonders bezüglich der sequenzierenden Melodiebildung und der Aufteilung des Satzes in homorhythmische und polyphone Abschnitte) zu dem quellenmäßig weitverbreiteten volkstümlichen Weihnachtsgesang über den ebenfalls lateinisch-deutschen Mischtext: „Her, her, ich verkünd' euch neue Mär / Verbum patris refulsit", einer mit den mittelalterlichen Weihnachtsspielen im Zusammenhang stehenden chorisch-dramatischen Darstellung der Hirtenszene auf dem Felde[5].

Noch in anderer Hinsicht beanspruchen diese Flugblätter das musikwissenschaftliche Interesse: die Anordnung der Noten auf den Holzschnitten verdient beachtet zu werden. Gemeinsam sind beiden Blättern die zu diesem Zweck angelegten Notentafeln, die zusammen mit den interpretierenden Zeichnungen das Bildganze

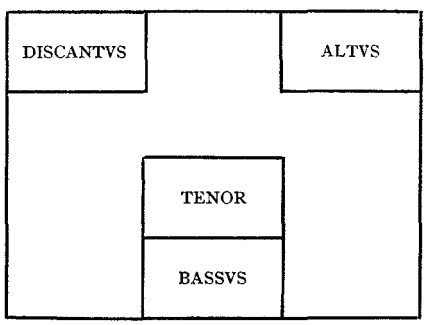


Abb. 1

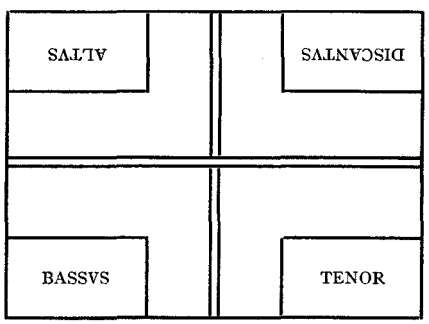


Abb. 2

[1] „Psalmorum Selectorum ... Tomus Primus", Montanus & Neuber, Nürnberg 1553, Nr. 1.

[2] Ratsschulbibl. Zwickau, Ms. LXXIII (Kat. Vollhardt Nr. 4).

[3] Die beiden Dresselerschen Fassungen des 1. Psalms in den „Aliquot Psalmi" Nr. 5 (deutsch) und Nr. 6 (lateinisch) weichen erheblich ab.

[4] Vgl. H. Funck, Martin Agricola. Ein frühprotestantischer Schulmusiker, Wolfenbüttel 1933.

[5] Neuausgabe durch H. Funck als 1. Heft der „Ausgewählten deutschen Chormusik der Reformationszeit", hrsg. v. W. Gurlitt, Kassel 1931.

bilden. Diese Stimmtafeln ordnet das Nürnberger Blatt ähnlich der Chorbuchanlage an, so daß alle um das Pult versammelten Sänger ihren Part gleichzeitig absingen können (Abb. 1). Demgegenüber läßt das Berliner Blatt zweierlei Möglichkeiten zu. Einmal kann es in vier Teile zerlegt werden, in der Weise, daß jedes Blatt eine Notentafel enthält und somit einzeln als Chorstimme verwendet werden kann. Sodann ergibt sich in zusammengesetzter Form die Anlage eines Tischblattes, in der Ordnung, daß sich jeweils Diskant und Tenor, Alt und Baß an den Längsseiten des Tisches gegenübersitzen (Abb. 2)[1].

Während für die Anordnung der vier Notentafeln auf dem Nürnberger Blatt Vorbilder etwa in einigen Straßburger und Basler Flugblättern (um 1505—1510) vorliegen[2], ist für die Form des Tischblattes der Berliner Holzschnit das älteste bekannte Beispiel[3] und somit auch ein früher Beleg für die später — besonders in England und in den Niederlanden — so traditionell gepflegte gesellschaftliche Musizierform des Tischsingens[4]. So bietet, als willkürlich herausgegriffenes Beispiel, eine

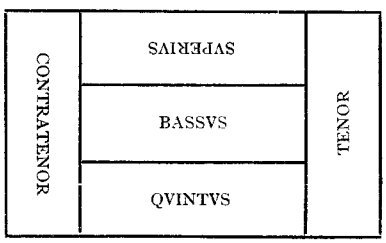


Abb. 3

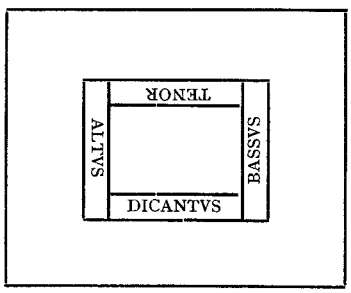


Abb. 4

ähnliche Gruppierung der 1619 bei Paul von Ravenstein in Amsterdam gedruckte fünfstimmige Bruylofts-Gesang von Nicolas Vallet (Abb. 3)[5]. Zeitlich vor dieser erst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts reichlicher fließenden Überlieferung aber begegnet ein ebenfalls eine Komposition Agricolas überlieferndes, in diesem Zusammenhang zu nennendes Denkmal: die für die Hochzeit des Grafen Ernst von Henneberg mit Elisabeth von Württemberg im Jahre 1568 angefertigte Tischdecke[6]. Diese gegen-

[1] Die vier dargestellten Personen (je zwei Vertreter der Kirche und der Welt) sind in der Weise den einzelnen Stimmgattungen zugeordnet, daß den Diskant der Mönch, den Alt der Bauer, den Tenor der Kardinal, den Baß der Patrizier verkörpert. Sie alle singen nach dem Taktschlag des als Wurm Interim dargestellten Antipapstes.

[2] Vgl. H. Koegler im Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft I, 1924, S. 154ff.

[3] Vgl. Joh. Wolf, a. a. O., S. 13.

[4] Vgl. dazu M. Seiffert, Niederländische und englische Gesellschaftsmusik um 1600 (in Bulletin de la Société Union Musicologique II, 2 [1922], S. 19ff.).

[5] Abbildung bei D. F. Scheurleer, Twee bijdragen tot de geschiedenis van Nicolas Vallet (in Tijdschr. d. Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Deel VI, 1900), S. 176f. Siehe auch das Beispiel bei G. Kinsky, Geschichte d. Musik in Bildern, Leipzig 1929, S. 101.

[6] Berlin, Kunstgewerbemuseum. Abbildung in DDT Bd. 34, Leipzig 1908, nach dem Titelblatt. — Die nach der stark stilisierten Reproduktion Beckers und Häfners (Kunstwerke u. Gerätschaften d. Mittelalters u. d. Renaissance, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1852) ge-

über den Holzschnitten also um zwei Jahrzehnte jüngere Leinendecke bewahrt in kostbarer Seidenplattstickerei die vierstimmige Komposition Agricolas über „Ein feste Burg ist unser Gott“ [1]. Es ist derselbe Satz, den Georg Rhau bereits im Jahre 1544, und zwar ausdrücklich unter Martin Agricolas Namen, in seine „Newen Deudschen Geistlichen Gesenge“ aufnahm. Hier nun sind die Stimmen rechteckig angeordnet, so daß die Sänger oder Musikanten von jeder Tischseite aus je einen Part ablesen können (Abb. 4)[2]. Dabei sind die bei Rhau im richtigen Verhältnis zueinander stehenden Stimmparte Alt und Tenor vertauscht: der Cantus firmus liegt hier im Alt. Das innen von den vier Stimmen dieses Satzes und außen von denen eines anonymen Tanzes mit Proporz abgegrenzte Zwischenfeld ist ebenfalls mit reicher Stickerei ausgefüllt: abgebildet wird die Hochzeitsgesellschaft als musizierendes Orchester unter der Leitung des Hofkapellmeisters mit Notenbuch und Taktstock. Sechs Damen und vier Herren der Hofgesellschaft werden abwechselnd der Reihe nach dargestellt mit Baßgeige, Zink, Harfe, Bomhart, Laute, „Schweitzer Pfeiff“, Quintern, Diskantgeige, Triangel, Krummhorn und Posaune [3].

---

arbeitete Abbildung bei R. Haas, Aufführungspraxis der Musik (in Hdb. d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken), Potsdam 1931, nach S. 160, nimmt leider erhebliche ikonographische Eingriffe vor.

[1] Vgl. Joh. Wolf, Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik (in Mitteilungen d. ev.-kirchl. Chorgesang-Verbandes f. d. Prov. Brandenburg 1905, Nr. 51).

[2] Eine ähnliche Anordnung zeigt der Holzschnitt „Ein schön Geistlich Liedt / In vier stimmige Harmonie componiret / durch Laurentium Conerding, Organisten binnen Einbeck / auff der Newestadt. Gedruckt zu Hildesheim / durch Andream Hantzsch / Anno 1604“ mit einem vierstimmigen Satz über „Ach Gott wem sol ichs klagen“.

[3] Die Bezeichnungen der Instrumente nach M. Agricola, Musica instrumentalis deudsch, 5. Aufl. Wittenberg 1545.

Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts

Von

Leo Schrade, Bonn

(Fortsetzung) II.

Die Maniera als Stil bricht in die Musik mit dem Jahre 1520 ein. Der Einbruch dieses Stils hat ein greifbares Sinnbild im Tode Josquins (1521). Die Maniera als Stil umspannt mit den verschiedenen Phasen das ganze Leben Palestrinas. Sie ist in ihrem Wesen wenig einheitlich und läßt sich nirgends auf eine knappe Formel bringen. Die Träger der ersten Stilwandlung stehen fast durchweg in der Josquinschule und mittelbaren Nachfolge, und sie sind so international, wie es diese Schule selbst ist. Eine ihrer Machtstellungen liegt im Norden, unter den „Flamen", die in Flandern, Hennegau und Artois ihr Zentrum haben, das ja noch gegen Ende des Quattrocento von Cambrai aus so gut wie ausschließlich durch Josquins persönliches Wirken am Ort beherrscht wird. (Josquin ist Leiter des Domchors zu Cambrai von 1495 bis 1499.) Sie werden von den Italienern als „Oltramontani" angesehen und gefeiert, und wenn sie selbst in Italien auch nie recht beheimatet waren, so hatte der Süden doch willig die Herrschaft über ganz Italien anerkannt und da und dort versucht, die Kunst der Oltramontani entschieden zu nationalisieren. Noch G. B. Doni hat diese Macht, die vom Norden kam, in geschichtlicher Besinnung zugegeben und anerkannt, daß gegenüber Italienern, „come Anselmo da Parma, Marchetto Padouano, Prosdocimo Beldimandi, Filipo da Caserta, e simili" die Entwicklung der musikalischen Kunst „poi sia stata inalzata ad un grado molto maggiore da huomini Oltramontani, come furono Giosquino, Gio. Moutone, Gombert, & altri di quell' età". Und wenn auch dieses „accrescimento" den Verdiensten derer jenseits der Berge zukomme, „ben ci possiamo noi altri contentare, che l' ultima sua perfettione à gl' Italiani s' ascriua; non potendosi forse alcuno straniere paragonare al Zarlino nelle Regole, ò Teorica; nè à luca Marentio, Gio. Luigi Prenestino, Pomponio Nenna, Tommaso Pecci, & al Principe di Venosa nell' operare" [1]. —

Seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts beginnt Josquins Herrschaft über Italien [2]. Offenbar wird schon in dem römischen Jahrzehnt (1484—1494) der Grund für den Konservativismus der päpstlichen Kapelle gelegt, der noch vor seinem Tode so feste Formen annahm, daß mancher Musiker an ihm zerbrach und offenbar auch Willaert aus Rom (1516) durch ihn verdrängt wurde, obschon gerade er — als mittelbarer Schüler Josquins (über Mouton) — sich in den Konservativismus am ehesten hätte einordnen können. Josquins Werke bilden trotz aller vorgeschrittenen Stilwandlungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts im europäischen Musikrepertoire

[1] G. B. Doni, Discorso sopra la perfettione delle melodie, Roma 1635, 97. (Der Discorso ist zusammen mit dem Compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica veröffentlicht worden.) Die Komponistenreihe, die Doni hier unter dem Gesichtspunkt der national verstandenen perfettione des „kontrapunktischen" Stils bildet, ist beachtlich; sie umfaßt, von Zarlino bis Gesualdo, die Generationen um 1517 bis ca. 1560 ganz gleichmäßig! Im übrigen hat sich im Gegenstand das Nationalempfinden innerhalb des Kunstschaffens bemerkenswert verschoben, wenn man von Doni aus an Gafurius und vor allem Pietro Aron zurückdenkt.

[2] Josquin ist seit 1474 in Mailand nachweisbar, das er 1479 verlassen zu haben scheint, zwei (bezw. drei) Jahre, bevor der lange Mailänder Aufenthalt Leonardos begann (1482—1499), und fünf Jahre, bevor Gafurius bis zu seinem Tode in Mailand wirkte (1484—1522).

einen starken Machtfaktor, so daß Adrian Petit Coclicus noch 1552 eine beachtete Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis aufstellen konnte, ohne völlig unzeitgemäß zu sein und ein schon fehlendes Verständnis in Rechnung stellen zu müssen. Und gleichzeitig erleben ja die Werke Josquins, den es immer wieder nach Italien zieht, der dort mit Unterbrechungen fast drei Jahrzehnte verbringt, noch bis zur Jahrhundertmitte reichlich Neuauflagen. Mit welcher unbestrittenen Souveränität Josquin Italiens Musik beherrscht, zeigen sehr anschaulich und drastisch die Verhandlungen um Ferrara, die die Wahl zwischen Josquin und Isaak erwägen und Josquin als den sehr kostspieligen Mann bezeichnen, der im übrigen auch nur komponiere, wann er Lust habe. Diese Macht erstreckt sich nicht nur auf Rom, sondern gleichermaßen auch auf Mittelitalien und die Lombardei.

In Italien wird man sich der Maniera, des Stiles zugleich mit einer konservativen Haltung bewußt, in der Josquins Werk und sein Stil gehütet wurde. Das erste Kennzeichen der kompositorischen Maniera ist die Anlehnung an den Stil der ersten beiden Jahrzehnte des Cinquecento, den man bis zur völligen Nachahmung zu beherrschen sich bemüht. Und dennoch weiß man sich frei von einem matten Epigonentum. Denn man ahmt nach, weil man sich dessen bewußt geworden ist, was „Stil" ist. Die Form, die man als Erbe überkam, wird zu einer „Maniera" umgedeutet, zu einem Besitz, der ein festes Gepräge hat und dessen man ganz sicher geworden ist. Und an dieser „Maniera" beginnt die gesamte Josquinnachfolge zu arbeiten und zu interpretieren. Glarean, der doch um ein gutes Menschenalter jünger ist als Josquin, sagt noch 1547 im Dodekachordon, die Musik Josquins sei die vollkommene Kunst, der nichts mehr hinzugefügt werden kann (perfecta ars, cui ut nihil addi potest). Die Geltung dieser ars perfecta wurde durch die Maniera verlängert. Es ist wie ein Verharren auf einem festen Grund, ohne ein Zeichen des Verfalls, ein Verharren im Zustand der „perfettione", indem man sich immer neu um die Bedeutung und Wesensart der Maniera, des Stils bemüht. Es ist keine Tendenz da, die über Erreichtes unbedingt hinaus will. Es ist vielmehr ein ununterbrochenes Interpretieren, reich im Können und reich in der Mannigfaltigkeit, aber ohne willentlichen Bruch mit dem Erbe. Während Josquin in sich selbst die Macht eines internationalen Stils trägt und ausschöpft, dabei für sein Werk in Italien die geistige Heimat findet, zerstreut sich die Nachfolge in Richtungen und erobert jetzt Europa gleichsam ein zweites Mal für Josquins Erbe, das man mit eigenen Händen neu geformt hat. Die Generation, die hier mit dem vollen Selbstbewußtsein ihrer reichen Gestaltungskraft des Amtes waltet, ist in den Jahren 1490 bis 1510 geboren. Sie wirkt in Spanien, Italien, Frankreich, Deutschland, nimmt aber oft den künstlerischen Ausgang von italienischen Studien. Es sind etwa Meister wie Animuccia, Costanzo Festa, Gombert, Arcadelt, Morales, Männer jedenfalls, die größtenteils nicht mehr — in dieser Reihe mit Ausnahme Gomberts — unmittelbare Schüler Josquins sind[1]. Es ist auffallend, daß diese Generation sich

[1] Diese Aufzählung gilt nur als Hinweis. Die Stellung Willaerts ist problematisch. Zunächst die Generationsfrage: W. ist ungefähr Altersgenosse Pantormos (*1494), G. B. Rossis (*1494), Correggios (*1494), könnte aber auch Raffael (*1483) noch näher stehen; in der zweiten Lebenshälfte wirkt W. neben Tizian (1477—1576); der üblichen Angabe des Geburtsjahres Willaerts „ca. 1480—90" (neuerdings meist „um 1490") fehlt jeder rechte Anhalt; W. †1562. — Sodann: W. scheint wie der Repräsentant eines internationalen Weltbürgertums zu beginnen, und zwar so verstanden, als lebte er — wie übrigens die meisten Flamen — unter dem Eindruck, eine künstlerische Mission in die Welt tragen zu müssen. Die Tradition, die ihm Mouton überträgt, findet er in ihrer festen Weltgeltung in Rom 1516 wieder, wo er — wie schon erwähnt — anscheinend gegen den römischen Konservativismus nicht aufkam. Die bekannte Legende, daß eine seiner frühen Motetten als Josquinwerk von der Capella Sistina in Rom gesungen, als solches über alles Maß gepriesen, dann aber nach Bekanntwerden des wahren Sachverhalts sofort schmählich verdammt worden sei, so als hätte man vorher nichts gelobt, das wäre im übrigen recht bezeichnend

nicht viel länger als Josquin selbst behauptet, mögen ihre Werke auch noch mit guter Ausbreitung in der zweiten Jahrhunderthälfte aufgelegt werden. Und ebenso auffallend ist es, wenn ihnen ausdrücklich da und dort Josquin als Maß, Norm und Sinnbild der perfettione vorgehalten wird, wie es etwa Theophil Folengo gegenüber Festa tut: — — — „Festa / Constans, Josquinus qui saepe putabitur esse“ [1].

Die Maniera sei, so sagten wir, als Ideal die Gestaltkraft im Komponieren. Ein solches „Ideal“ konnte aber auch „geschichtlich“ gefunden werden, weil man wußte, was „Stil“ bedeutet. Und man ist jetzt in der Lage, einen Stil mit voller Bewußtheit und Berechnung nachzuahmen. Die Komponisten haben in den Jahren von 1520 bis 1550 die Maniera als Ideal schöpferisch interpretiert. Sie sehen ihr Ziel in der Ausbreitung dieser „buona maniera“ auf den Gesamtbereich der künstlerischen Musik. Sie versuchen, die stilistisch-formale Eigenentwicklung jeder Gattung abzuschneiden und sie neu mit der Maniera durchzubilden. Wenn das Madrigal zunächst den „Konstruktivismus“ der Motette übernimmt, wenn sich umgekehrt die Motette mit dem Pathos des Madrigals zu füllen beginnt, wenn von einem Zentrum her jede einzelne Gattung gleichsam aus ihrem geschichtlichen Eigenleben herausgehoben und nicht mehr irgendeinem traditionellen Prinzip der Gattung selbst, sondern der Alles gleichmäßig belebenden Maniera unterstellt wird, so sehen wir in diesen Vorgängen die herrschende Bedeutung der Maniera bis zur Jahrhundertmitte. Diese Begründung einer gattungsmäßig nicht mehr gebundenen Geltung der Maniera ist aber nur eine Seite. Wenn angesichts der Werke der Komponisten jener Generation von einem weiteren, die Errungenschaften Josquinscher Formgestaltung folgerichtig fortsetzenden Ausbau des sogenannten „durchimitierten Stils“ gesprochen wird, wie es ja allgemein üblich ist, so heißt das nichts anderes als ein Anerkennen der Wirksamkeit der Maniera. In der Tat legte es die Formgestaltung darauf an, zu einem Konstruktivismus zu gelangen, den die Maniera schon vorschrieb. Mit dem Eindringen in deren Wesensart war die stetige Besinnung auf den „Soggetto“ gegeben. Die gewaltige Rezeption des Josquinerbes konnte sich gerade in dieser Besinnung bekunden. Die „Durchimitation“, die ein vollständiges und reguliertes Gleichmaß unter den Stimmen bewirkt hat, war nur durch den Soggetto möglich geworden. Man wollte ihn nicht mehr in einer betonten Ausschließlichkeit als cantus firmus mit frei kontrapunktierten und sukzessiv zugeordneten Stimmen hören, man wollte ihn auch nicht mehr als Kanon mit völlig homogenen Elementen, also in bloßer „Vervielfältigung“ wahrnehmen, man wollte ihn vielmehr zum grundlegenden Kompositionsprinzip erheben, in der Weise, daß an dem Konstruktivismus jedes Element zu gleichen Teilen aktiv beteiligt wäre. So bedeutet die Durchimitation die Projektion des Soggetto in die Gesamtheit der Stimmen. Dadurch wurde ein Konstruktivismus innerhalb der Maniera gewonnen, der sich von dem alten Proportionssystem befreien konnte und wirklich befreit hat, weil man im Soggetto nicht nur die rhythmischen und intervallischen Möglichkeiten als Strukturprobleme durchdachte, sondern die harmonische Deutbarkeit der verschiedenen Verbindungen des Soggetto mit sich selbst die Gesamtkonzeption gleichsam a priori beherrschen

für die Voraussetzungen der „Maniera“, die in der römischen Schule entstanden. Die Gründe für Willaerts nie so ganz verleugnete konservative Festigkeit könnten hier in Rom noch mehr gehärtet worden sein, das Weltbürgertum W.'s wird aufs neue nach der kurzen römischen Episode offenbar in der Kapelle Ferdinands I. gesichert. Von 1527 ab wird Venedig durch ihn Zentrum und gleichsam eine neue musikalische „Sammelstelle“. W. läßt sich anscheinend nicht ausschließlich von der „Maniera“ der Komposition erklären, obwohl er ihr mehr als zuneigt; wesentlich für die Stellung W.'s ist allerdings die einwandfreie Maniera-Interpretation Zarlinos. — Entsprechend der Besonderheit der venezianischen Schule muß auch A. Gabrieli eine Sonderstellung eingeräumt werden, der — ca. 1510 geboren — unmittelbarer Altersgenosse Vasaris (1511—74) und (schon etwas entfernter) Palladios (1508—1580) ist.

[1] Folengo, Maccar. XX; zitiert nach A. W. Ambros, Geschichte der Musik III, Breslau 1868, 566.

ließ. Das ist eine Errungenschaft, die sich zwar bis zum späten Ockeghem[1] zurückverfolgen lassen mag, die aber vor allem in der Erbschaft Josquins lag, weil hier aus dem Soggetto (della cantilena) heraus die Harmonie „berechnet" wurde. Und gerade die Maniera hat dieses Gestaltprinzip auszuformen verstanden und gelangte über den der Imitation unterworfenen Soggetto zu eigenen Stilgebungen. Von dieser Apriori-Konzeption der harmonischen Deutbarkeit des Soggetto her können wir in den Kompositionen von 1520 bis 1550 auch von seiner Projektion in das Harmonieempfinden sprechen. Die Meister des zweiten Viertels im 16. Jahrhundert haben bewiesen, daß sie von hier aus ihre eigenen Wege zu gehen vermochten; und sie glaubten, die Maniera als Ideal in ihrem Stilbewußtsein überall bewahrt und nirgends verletzt zu haben. Für diese ganze Generation ist die lebendige Nähe zum Stilideal charakteristisch.

Mit dem Soggetto und seiner Ausdeutung durch die harmonische Struktur, mit dem Zwang zur Imitation des Soggetto ist die Grundform eines Konstruktivismus gegeben, der sein wahres Gesicht erst in der zweiten Phase enthüllen sollte. Und hier beginnt die Allgültigkeit des Kunstgesetzes der Imitazione della natura, der eigentlichen Maniera, in so grandioser Geistigkeit, daß man von der wieder erreichten Würde der Antike zu sprechen sich anschickt, wovon denn auch reichlich die Rede ist. Seit der Jahrhundertmitte steuert man auf den Konstruktivismus mit aller Entschiedenheit zu. Der Abstand zwischen dieser neuen Gestaltung und der ersten Phase, in der man überhaupt erst um die Interpretation der Maniera gerungen hat, ist ungleich größer als der Abstand zwischen den vorerwähnten Komponisten und Josquin, obwohl die Grundlagen für jenen Konstruktivismus in den Jahren von 1520 bis 1550 vollständig ausgebreitet worden sind. Man sollte meinen, daß daher in dem zweiten Jahrhundertviertel etwa eine Ankündigung oder — um jede wertende entwicklungsgeschichtliche Steigerung auch im Ausdruck zu vermeiden — die Möglichkeit für die mit der Imitazione della natura wesentlich verbundene Maniera verankert war. Die Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Phase, die bis an den Barock reicht, sind unverkennbar. Das Wort „Maniera" erhält einen völlig neuen Sinn. Er wird geformt von einer Geistigkeit, die wie ein Druck von außen das künstlerische Schaffen lenkt. Das konstruktive Verhalten in der Komposition ist nicht mehr das Ausschöpfen und Interpretieren einer idealistisch verstandenen Maniera. Man beherrscht ja längst die Mittel jenes Ideals, und zwar mit geschliffenem Können. Um das Aneignen von Mitteln, um Probleme des Könnens innerhalb der Grenzen der Maniera geht es nicht mehr. Das konstruktive Verhalten ist vielmehr eine völlig geistige Form, das bis zu einer absoluten Abstraktion getrieben werden konnte. Und gleichzeitig vermochte die Komposition in einen „Realismus" umzu-

[1] Wie dies bei O. gemeint ist, zeigt m. E. sehr deutlich etwa das Agnus III seiner Messe „Ecce ancilla Domini" (= Publ. älterer Musik, der DMG, Jg. I 2, Leipzig 1927, J. Ockeghem, Sämtl. Werke, ed. D. Plamenac, I, 98). Es ist in diesen und ähnlichen Fällen schwierig, das unmittelbare Aufbaugesetz herauszulösen, da weder eine Cantus firmus-Bearbeitung vorliegt, noch die geringfügigen rhythmischen oder melodischen Imitationen als strukturell entscheidend angesehen werden können. O. beginnt — eine sehr interessante Lösung — so, als ob er die Cantus firmus-Bearbeitung als Grundlage der Struktur ansehen würde. Aber das ist nur ein Ansatz, der sich in der Technik des Tenors spiegelt. Der in den übrigen Meßsätzen bearbeitete c. f. steckt gar nicht im Tenor, so daß O. lediglich die abgelöste „Technik" einschaltet. Nach diesem, fast möchte man sagen: „irreführenden", Ansatz bricht O. um und zielt auf eine Angleichung der Stimmen untereinander ab, die rhythmisch und melodisch in steter Steigerung am Ende (Takt 89—99) in vollendeter Form erreicht ist. Diese Angleichung, die sehr stark die rhythmischen Probleme in den Vordergrund rückt, geschieht vermittels der Durchdringung aller Stimmen mit einer gewissermaßen vorweggenommenen Klangkonzeption, — der unmittelbare Weg in das „iudicium ex aure". Es ist wichtig, daß dies ohne den Soggetto geschieht, der in der Zeit der Geltung der „Imitazione della natura" den „giudizio del naturale" auf den Plan rufen und zu einer Auseinandersetzung mit dem iudicium ex aure führen sollte.

schlagen, der mitunter geradezu brutal wirkt, wenn er auch geistig fundiert ist. Dabei geht es um eine neue Festsetzung des „fine della Musica", das zwar noch im „Diletto" gesehen wird, aber sehr bezeichnend sich aufspaltet in einen diletto sensitivo und diletto ragionevole (oder intellettuale), und dies, bevor man sich in der auch schon zur Rede gestellten „commotione de gl'Affetti" zu dem neuen „fine della Musica" endgültig entscheiden kann. Im Konstruktivismus, der mitunter den Anspruch auf vollendetes Gleichmaß erhebt, gerät man in eine neue Verlebendigung spätgotischer Formen, so vor allem im Melos, ohne jedoch auf die inzwischen gewonnene Harmoniekonzeption des Soggetto je zu verzichten. Das so oft beachtete „Niederländische", das bewußt Antikisierende, wie es etwa für Palestrina mannigfach nachgewiesen wurde, ist nicht ein Fortschreiten auf traditionellen Wegen, sondern ein ganz bewußter Rückgriff auf Formen, die längst überwunden waren. So gehört dieser Maniera geradezu als besondere Eigenheit, daß einzelne Stellen einer Komposition den Anschein erwecken, als lägen sie noch vor dem Josquin der zwanziger Jahre. Aber das bleibt nur eine Beobachtung der Einzelerscheinung, die im Zusammenhang sofort ihr eigentliches Gepräge zeigt. Und man liefert sich neben und in dem Konstruktivismus einen harten Kampf zwischen „Disegno", der Rhythmik, und dem „Colorito", der Harmonie (harmonische Intervalle und Melos), um einmal in einem Vergleich Donis zu sprechen[1]. Der Ausgleich dieses überaus heftigen Kampfes fand wohl auch eine Maniera-Lösung, und zwar am tiefsten in der römischen Schule Palestrinas, aber auch in dem älteren Andrea Gabrieli (bewußt sind hier Rom und Venedig gegenübergestellt), jedoch anscheinend nur mit einer gewissen Vorrangstellung des „Disegno", der rhythmischen Problematik. Indessen: die letzte Entscheidung fiel erst, als die Geltung der Maniera zerbrach, als ein völlig neuer Organismus in der „perfetta Melodia" geschaffen war, d. h. in der Monodie.

Die Maniera, die in dem Gesetz der Imitazione della natura seit der Jahrhundertmitte die Musik beherrscht, die hier in Frage gestellt wird und die wir nunmehr näher zu bestimmen haben, hat gewisse Grundzüge im Kompositorischen, die zunächst vorweggenommen seien. Im Vordergrund steht der Konstruktivismus, der bewußte Gegensätze zu der vorausgehenden Phase herauskehrt, der nicht mehr seine Erklärung in dem Josquinerbe findet, der von der strukturierenden Kraft des Soggetto ausgeht und der auf ein „ebenmäßiges" Ideal verzichtet, ohne die Gleichwertigkeit der Stimmen aufzugeben. Die Triebkraft in dem Aufbau der Komposition ist durchweg ohne Ausnahme die in der Maniera notwendig gewordene Imitazione (della natura di soggetto). Neben den Konstruktivismus stellt sich eine „naturalistische" Richtung, die — wenn sie auch zu einem Teil von einem gewissen konstruktiven Verhalten in der Struktur bestimmt wird — mehr dem Kolorit zuneigt und ebenso unter dem Zwang einer sich anders äußernden Imitazione (della natura — delle parole) steht. In dieser Richtung hebt sich ein vollendet konstruierter, mit allem Pathos der Gestaltung vorgetragener Realismus ab. Schließlich bleibt noch eine nicht minder wichtige Stilgebung zu nennen, die innerhalb der Maniera möglich ist und die am schnellsten und ziemlich unbehindert in den Barock aufzugehen vermag: der Aufriß der Komposition durch rhythmisierte Harmoniekomplexe, der einer dritten Form der „Imitazione" zuneigt[2], bei einem so gut wie vollständigen Verzicht auf das konstruktive Grundschema. Diese Richtungen sind in den einzelnen Werken

[1] Auch V. Galilei, Dialogo della mus. ant. et della mod., Fiorenza 1581, 76, spricht in einem Vergleich, der den Hinweis auf den Disegno und Colorito eröffnet. Daß es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts um Auseinandersetzungen zwischen disegno und colore geht, ist bekannt genug.

[2] Für diese Technik der „Imitazione" fehlt die schlagwortartige Kennzeichnung durch die Theorie, obschon sie aus der Vielförmigkeit des Soggetto erklärt werden kann. Ihr Sinn ist dieser: die musikalische Interpretation des melodisch-motivisch nicht festgelegten „Concetto della parole" durch die Harmoniekomplexe, die in ihrer Gesamtheit die parole ausdeuten und in dieser Eigenart ein „vertikales" Verstehen erfordern.

sehr deutlich voneinander getrennt und geben sich fast immer in „reiner" Ausprägung. Allen diesen Formen ist infolge des allgemeinen Kunstgesetzes der Imitazione della natura, das die Schranken der Nationen niederlegt, die starke Tendenz zu internationaler Geltung gemeinsam. Vor allem der Konstruktivismus erringt sie sich mit überragendem Übergewicht und mit einer im geschichtlichen Sinn fast unnatürlichen Dauer. Er ist es, der mit dem Namen Palestrinas eine ganz eigene Geschichte erlebte. Und gemeinsam ist diesen Formen auch die Konzeption des Schöpferischen, die mit der Nachahmung neben der Welt der Natur eine eigene Welt der Kunstwerke schafft. Denn in der Imitazione wird der Künstler auf den Weg zur Natur gezwungen. Zwischen Kunst und Natur liegt, wie wir sahen, die Nachahmung. Dieses Verhältnis, das in der Maniera der Komposition je und je zum Ausdruck kommt, steht im tiefsten Gegensatz zu dem der Renaissance.

Die Untersuchung der Maniera der musikalischen Komposition wird von Venedig ihren Ausgang nehmen, und zwar von Andrea Gabrieli. Hier in Venedig findet sich eine Vielförmigkeit der Stilgebungen wie sonst nirgends. Die Gründe liegen schon in Willaert selbst. Die Venezianer haben die Maniera bis über das Jahrhundertende hinaus bewahrt, und fast gleichzeitig bahnen sie sich noch den Weg in den Barock. Das beweist vornehmlich Giovanni Gabrieli, der alle Phasen der Maniera-Formgebung durchmacht und am Ende noch zu barocker Solistik und Monodie gelangt. Gegen Ende des Jahrhunderts geht von der Richtung, die wir die dritte nannten, eine großartige Neubildung der Klangvorstellungen und Klangmittel aus, die völlig einzigartig ist und in den übrigen Landschaften Italiens unbekannt war. Im übrigen würde die landschaftliche Darstellung mit der Sichtung des venezianischen, lombardischen, toskanischen, umbrischen, römischen Stils die Phänomene der Maniera am klarsten erhellen. Leider fehlen im Material die wichtigsten Voraussetzungen für eine sinngemäße und einwandfreie Durchführung.

„Dico che la Musica armoniale si distingue in sette particolar distintioni: cioè, in arte, modulatione, diletto, tessitura, contrapunto, inuentione, e buona dispositione". — So bestimmt einer der letzten Wortführer der Maniera, Lodovico Zacconi (1555—1627), den Charakter der in ihr gestalteten Komposition[1]. Und als einmal — es war das Jahr 1584 — in Venedig vor Zarlino das Gespräch auf Stil und Form der verschiedenen Komponisten kam, da brach Zarlino die Diskussion mit einer ganz klaren Entscheidung ab: „Che volete mò voi dire? chi hà vno non hà l'altro, e chi n'hà dua o tre non gli può hauer tutti. Eccò (dicendo lui [Zarlino] di se stesso) che il genio mio, è dedito alla regolar tessitura et arte, come anco è quella del presente Costanzo Porta[2]. Lo Strigio hebbe talento e dono di vaga modulatione, M. Adriano di grand'arte e giuditiosa dispositione. Morales hebbe arte, contraponto e buona modulatione. Orlando laßo, modulatione, arte, e buonissima inuentione, et il Palestrina, arte, contraponto, ottima dispositione, et vna sequente modulatione"[3]. Mit dieser Feststellung der verschiedenen „maniere", die stilistisch immer gesondert auftreten und nie gemeinsam in einer Komposition künstlerisch gestaltet sind (selbst bei dem von Zarlino so gepriesenen Willaert nicht), hat Zarlino nahezu alle Symptome der Formgebung aufgezählt. In dieser Reihe, die wie unter einem einheitlichen Aspekt Adrian Willaert als Ältesten und als Jüngsten Alessandro Striggio umfaßt, fehlt Andrea Gabrieli. Ob das ein Zufall ist, läßt sich nicht sagen. Andrea Gabrieli ist zwei Jahre nach diesem Gespräch

---

[1] Zacconi, Prattica II 1, 49; vgl. Fr. Chrysander, Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges (VfM 10, 1894, 542).

[2] Woraus — nebenbei — hervorgeht, daß sich Porta 1584 (wohl vorübergehend) in Venedig aufgehalten hat.

[3] So berichtet Zacconi, a. a. O., der laut Autobiographie Schüler Andrea Gabrielis gewesen ist und der Methode seines Lehrers in Prattica II 2, c. 33 ein überaus rühmliches Zeugnis ausgestellt hat.

gestorben. Generationsmäßig steht er zwischen Morales und Palestrina und hält zwischen diesen Meistern fast genau die Mitte.

Andrea Gabrieli ist in den neuen Sinn der Maniera, die von der Imitazione bewegt wird, sicher schon vor der Jahrhundertmitte eingedrungen. Diese Maniera bedeutet ihm von vornherein eine geistige Haltung. Er lebt nicht mehr im Bewußtsein jener „Maniera" als Idealform, die zu stilistischer Anlehnung nötigt und der die vorausgehende Generation folgte. Sein Neffe Giovanni nennt den neuen Sinn der Maniera in der Musik Andrea Gabrielis, auf den es hier auch ankommt. „Potrei dire, che da suoi componimēti si vede apertamente quanto egli sia stato singulare nell'immitatione in ritrouar suoni esprimenti l'Energia delle parole, e de'concetti" [1]. Die Imitazione ist die geistige Haltung, die zum Kunstwerk, zur Maniera führt. Diese Geistigkeit drückt sich zu allererst im Aufbau der Komposition aus. Die Vierstimmigkeit, die das 16. Jahrhundert im Zeichen reifer Könnerschaft und Vollkommenheit sah, reichte aus, um die Maniera der Komposition mit allen ihren Eigenheiten durchzuformen. Vierstimmige Motetten sind von Gabrieli erst verhältnismäßig spät (1576) veröffentlicht worden, während die ersten bisher nachgewiesenen gedruckten Werke Gabrielis bekanntlich in dem später noch zu erwähnenden Libro delle greghesche Blessis (1564) vorliegen und die Motettenpublikationen mit dem 1. Liber der 5st. Sacrae Cantiones (1565) beginnen. Die 4st. Motette „Diligam te domine fortitudo mea" (In Dominicis Diebus)[2] läßt in aller Deutlichkeit den Aufbau erkennen, der der Maniera eignet. Gabrieli gibt den kompositorischen Aufriß in einer Doppelform des Cantus firmus, der als solcher gar nicht den Gesamtverlauf bestimmt, vielmehr nur den Beginn strukturiert, an die Wortphrase gebunden ist und daher in seiner Eigenschaft als melodischer Soggetto bestimmt werden muß. Zwar sind die beiden Formen des Soggetto so eng miteinander verwandt, daß die eine Form nur wie die Variante der andern erscheint. Aber daß es sich hier doch um zwei Typen des Soggetto handelt, läßt sich beweisen. Einmal, weil die Abwandlung für sich genommen, d. h. in der Art der melodischen Bewegung, charakteristisch ist. Sodann, weil Gabrieli die Doppelform des Soggetto zu einer korrespondierenden Disposition ausnutzt (Cantus und Tenor, Altus und Bassus sind durch den Soggetto einander zugeordnet). Zum Dritten: weil beide Typen gleichmäßig in zwei Motive (über Diligam te Domine und fortitudo mea) aufgespalten und als Einzelglieder zur tessitura herangezogen werden.

Die eine Form des Soggetto hat das Gepräge eines geschlossenen Grundtypus (Cantus firmus: Altus—Bassus). Die zweite Form (im Diskant—Tenor) läßt die Bewegung des Melos nicht geradenwegs zum Ziel kommen. Sie wird am Ende aufgehalten und gleichsam durch ein „Ausziehen" der Linie gedehnt, gestreckt. Dieses Ausrecken, das Gabrieli an dieser Stelle zunächst noch sehr gemäßigt vornimmt, wirkt wie ein erster Hinweis auf eine Strukturierung des Melos, die sich im Verlauf der Motette noch kräftiger abhebt. Wie wir diesen Einbruch eines „konstruktiven" Verhaltens zu verstehen haben, wird noch zu zeigen sein.

Das Verhältnis der Stimmen zueinander ist durch die Imitation des Soggetto bestimmt. Der Zwang zur Imitation geht von dem Soggetto della cantilena aus. Und es ist ein Zwang, dem der Komponist sich beugt. Von den 29 Ecclesiasticae Cantiones haben alle Motetten mit einer einzigen Ausnahme (Nr. 24: Beatus vir qui suffert) den ebenmäßigen imitativen Aufriß[3]. Die Imitation als Aufrißprinzip wird

---

[1] Im Widmungsbrief „All' Illustrissim. Signor Giacomo Fuccari, Seniori", abgedr. in: Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco I, Prefazione (ed. G. Benvenuti) (Istituzioni e monumenti dell'Arte Musicale Italiana I, Milano 1931, LXXXI).

[2] Ecclesiasticarum cantionum Quatuor vocum liber primus, Venetijs 1576, Nr. 1. — Benutzt ist die Ausgabe von 1589, Exemplar München, Bayr. Staatsbibl.

[3] Übrigens fast durchweg auch die paarige Korrespondenz in der Anordnung mit doppelter Soggetto-Behandlung. Dabei ist zu beachten, daß ein Soggetto die Grund-

fast zu einer regola inviolabile, sie beherrscht so selbstverständlich das Feld, daß sie wie eine „mechanische", aber notwendige Auslösung wirkt. Es liegt darin gar keine „Steigerung" gegenüber früheren Zeiten und Generationen. Während ehedem eine Wahl bestand und der imitative Aufriß eine Möglichkeit unter anderen war, wird er hier zum Zwang, dem man nicht entrinnen kann. Das hat nichts mit einem „Ebenmaß", mit einem wohlproportionierten Ausgleich der Kräfte zu tun, sondern ist gleichsam die Reaktion des Komponisten auf das Objekt. Der Komponist — und in diesem Falle Andrea Gabrieli — wählt notwendig die Form der allseitigen Imitation immer dann, wenn er den melodischen Soggetto anerkennt. Indem er ihn von einer Stimme in die andere führt, interpretiert er ihn im Gebilde der musica armonica. In der „Durchimitation" im Aufriß der Motette, an der alle Elemente teilhaben, liegt die Möglichkeit der Entstehung des Kunstwerkes, auf Grund des Gesetzes der Imitazione della natura di Soggetto.

Die Umgestaltung des Soggetto in „Diligam te" war, wie wir sahen, konstruktiv gewonnen. Gleichermaßen konstruktiv haben wir aber auch die zwangsläufige Auswirkung der Imitazione del soggetto, die Anerkennung dieser regola inviolabile zu verstehen. Und dieser Konstruktivismus trägt das Zeichen der kompositorischen Maniera.

Nach dem imitativ bestimmten Aufriß, der stark in die Breite gezogen ist[1], bricht Gabrieli den Soggetto, und zwar gleich in seinen beiden Typen, auseinander, nachdem er ihn in der geschlossenen Form vorweggenommen hatte. Und hier beginnt die eigentliche tessitura der Motette. Die Ausbreitung der kanonisch geordneten Stimmpaare geschah flächenhaft und stark auseinandergezogen. Jetzt preßt Gabrieli die Glieder zusammen, wechselt die Stimmenkorrespondenz aus und zwar durch eine andere Zuteilung der Soggettoglieder. Und wenn zuvor von einem Ausrecken des Soggetto die Rede gewesen ist, so tritt der gleiche Prozeß mit noch stärkerer Betonung im Alt hervor. Wie hier die Phrase „fortitudo mea" (die gleiche Melodie, die der Alt schon vorher im Aufriß gebracht hat)[2] unmittelbar aufgeht in die Phrase „Diligam te Domine" (Melodie: 1. Soggettoteil des Diskants im Aufriß) und dann einströmt in die Wiederholung der Phrase „fortitudo mea" (Melodie: 2. Soggettoteil des Diskants im Aufriß), dazu mit einer neuen, abermaligen Ausdehnung der Schlußformel (Takt 9—16), das ist — bei aller Genialität der Ver-

---

form bildet, während der andere gerade in seinen Übereinstimmungen mit dem ersten konstruktiv gewonnen wird. Überaus anschaulich spiegelt sich darin das Verhältnis zwischen „Natur" und „Kunst" in der Maniera. Der Grundtypus des Soggetto ist das „Naturgegebene", das nachgeahmt wird, aber mit konstruktiver Umwandlung, die den zweiten Soggettotyp ergibt. — Wo ein liturgischer C. f. vorliegt, der sich mitunter überhaupt nicht und niemals in unveränderter Fassung feststellen ließ, da ist die Grundform des Soggetto natürlich der C. f. Aber daß er konstruktiv umgedeutet wird, darin besteht der entscheidende Vorgang. Musikalisch-technisch gesprochen heißt das auch mit anderen Worten: die Umprägung des C. f. hat zur Folge, daß die variierte Form vom Komponisten zur Struktur doppelt ausgenutzt wird, einerseits als Soggetto, als (zweites) grundlegendes Motiv, andrerseits als Kontrapunkt. Der Soggetto kontrapunktiert mit seiner Abart auf diese Weise gewissermaßen gegen sich selbst — eine höchst raffinierte und völlig konstruktiv zu verstehende Interpretation des Nachahmungsprinzips in der Maniera.

[1] Gabrieli steigert den Konstruktivismus noch dadurch, daß er eine doppelte Korrespondenz schafft. Durch den Soggetto sind Cantus und Tenor, Alt und Baß zusammengefaßt; alle Stimmen vereinigen sich durch die Imitation vom Cantus bis herab zum Baß; dann ordnet Gabrieli außerdem den Cantus dem Alt und den Tenor dem Bassus zu, so daß diese beiden Stimmpaare im Kanonverhältnis zueinander stehen — eine Form der Chorteilung, die mit der Doppelchörigkeit zusammenhängt. Beide Kanonglieder werden fast vollständig getrennt vorgetragen.

[2] Diese Wiederholung des Wortmotivs mit gleicher Melodie wäre an sich nicht notwendig gewesen, d. h. es würde noch eine andere Möglichkeit geben, da hier wieder die korrespondierende Kombination der Doppelform des Soggetto vorliegt.

knüpfung — eine völlig unebenmäßige Streckung des Melos, unebenmäßig besonders deswegen, weil trotz der imitativen Verbindung der Soggettoglieder keine einzige Stimme diese Linie, die mit ihrem Konstruktivismus das ganze Gleichmaß zerstört, mitzeichnet. Denn dadurch erfährt eine Einzelstimme eine Bewertung, die in der Form der Zeichnung sehr leicht zu einer regelrechten Verzerrung führen kann und sich unter allen Umständen gegen die ausgleichende Imitation schon hier auswirkt. Aber das ist ja so charakteristisch für diese Formgebung, daß der rationale Aufbau sich im einzelnen (in getrennten Stimmen) wie auf einer Linie vollzieht und daß selbst eine Verzerrung der Linie die soavità des Klanges unberührt läßt. Und das ist immer der Beweis dafür, daß der Komponist in der „Maniera" gestaltet, daß die Kunstform eines Josquin, die Klanggebung seiner Generation durchlebt war und jetzt ein Rückgriff auf ältere Gestaltarten des Melos getan wird, die unmittelbar vorher schon „ausgeräumt" waren. So sind auch die Zerdehnungen, die Gabrieli in der Motette an den nachgewiesenen Stellen am Ende der Melodiebewegung vornimmt, als Rückgriff auf nordische Vorbilder, als Übernahme der nordischen Maniera zu verstehen, die er nun italiänisiert. Daß ihm zu dieser Eroberung nordischer Typen sein Lehrer Willaert mit verholfen hat, steht außer Zweifel. Manche der Schlußdehnungen lassen sich wohl auch aus der bewußten Vermeidung von Zäsuren im Satz erklären. Doch das ist es ja eben, daß man es nicht mehr wagt, die Kompositionsglieder klar aneinanderzureihen, sondern um des ununterbrochenen Verlaufs, um der tessitura willen die Linie über das eigentliche Melodieziel hinaus verlängert und lieber eine Verzerrung dabei in Kauf nimmt.

Diese Tendenz zur Zerdehnung der einzelnen Strukturglieder beherrscht in steter Steigerung die Motette. Die Linie, die hier zerdehnt wird, ist aber jeweils schon immer durch die Konzeption „in mente" nach der Seite ihrer harmonischen Deutbarkeit überprüft und abgewogen. Diese Zerdehnung geht mit den raffiniertesten Mitteln Hand in Hand, eine auserlesene tessitura der Motette zu gewinnen. Die Dehnung der melodischen Linie wird durch unmittelbare Verknüpfung der Phrasen erreicht, die natürlich dem Gesetz des Soggetto unterworfen sind, d. h. einerseits sich aus sprachlichen Gründen, aus den Textabschnitten bestimmen, andrerseits der Imitation folgen müssen. So wiederholt Gabrieli die Phrase „Dominus firmamentum meum", und keineswegs mit dem Ziel des „Gleichmaßes". Der Baß ist von der Wiederholung der Wortphrase ausgeschlossen, der Diskant reiht die wiederholten Glieder in scharfer Trennung auf und bringt die Phrase wie eine Sequenz in anderer Tonlage wieder. In den Mittelstimmen hingegen kommt durch unmittelbaren Zusammenschluß der Wiederholung ein Melos zustande, das sich wie ein Kontrast gegenüber den anderen Stimmen ausnehmen muß, weil die melische Bewegung von einem ganz anderen „Atem" geführt wird. Während der Baß neben dieser Dehnung durch die wortgebundene Soggettowiederholung in den Mittelstimmen bei der Endphrase eine weitere Streckung erfährt (dabei setzt Gabrieli sogar die ligatura cum oppositia proprietate, die sonst überhaupt keinen Sinn hätte) und in der Intervallfolge fast zu einer brüchigen Linie kommt, steigert der Tenor noch über den Baß hinaus die Dehnung der Endformel (und zwar der wiederholten Phrase) durch ein neues Melisma und durch Imitation der Baßligatur. Und auch da ist der Tenor noch nicht am Ende seiner Linienführung, da Gabrieli sofort die neue Phrase „et refugium meum" anfügt, die intervallisch genau Baß und Alt im Verhältnis der Imitation bereits vorweggenommen haben. Aber während nun wenigstens in dieser kurzen Imitationsfolge sich die drei Unterstimmen auf eine Formel des strukturellen Gleichgewichts bringen lassen, fällt der Diskant aus dieser Einheit gänzlich heraus, nicht nur, weil er sich der Imitation entzieht, sondern einen abweichenden Soggetto als Kontrapunkt aufstellt. Mindestens eine Stimme wird immer in den Prozeß der Zerdehnung getrieben. Und so hier der Diskant. Die Phrasen „et refugium meum" und „et liberator meus" werden verbunden und jede für sich wiederholt. Einmal wird dazu die Endformel melismatisch gereckt, in der Wiederholung fortgelassen,

und bei der zweiten Phrase gerade in die Wiederholung verlagert, mit einer Auflösung des Melisma in die Klausel[1]. Die Verlängerung der Endformel geht jetzt auch in die übrigen Stimmen über, je in eigener Weise und immer mit der Zwischenschaltung des melismenfreien Soggetto. Damit ist der Verlauf der Motette festgelegt. Was noch folgt (die Phrasen: Deus unus adiutor meus, et sperabo in eum), ist wie eine Vereinigung der bisherigen Mittel: die Kombination der Melodieglieder, ihre Trennung, der ständige Wechsel zwischen dem melismenfreien und melismierten Soggetto, die Dehnungen (dabei noch einmal im Alt durch die Ligatur), die Störung des Gleichgewichts der Struktur durch gegensätzliche Melosbehandlung. Dies alles, zuvor Einzelsymptom und Manipulation des Mittels, spitzt Gabrieli zu einer Komplikation zu; er verdichtet die tessitura zur Steigerung, und gerade die Zerdehnung hält Gabrieli für besonders geeignet, die kompositorische Steigerung zu vollziehen, so daß sich Diskant, Alt und Tenor in vereinigten langgezogenen Linien ausbreiten und schließlich die beiden Oberstimmen, in der Endformel gemeinsam melismiert, mit den rhythmisch gedehnten Unterstimmen (im Baß noch längere Ausziehung des rhythmischen Wertes als im Tenor) den Ausgang der Motette sehr charakteristisch bestimmen.

Es bleibt noch die Frage nach der geistigen Grundhaltung der Motette offen. Wohl gibt der Hinweis auf die nordische Maniera die Möglichkeit zu geschichtlicher Einordnung und stilistischer Bezeichnung. Aber die geistige Form dieses eben charakterisierten Stils in Italien bleibt noch unbestimmt. Wie eine zwanghafte Reaktion auf den Soggetto erschien die charakterbildende Imitation. Wenn überhaupt von einer wirklich als Gesetz verstandenen Regel gesprochen werden kann, so nur hier. Es war in der Tat das einzige „symmetrische" Phänomen. Der unbedingte Zwang, den melodischen Soggetto nachzuahmen, läßt keinen anderen Ausweg zu. So wird der Komponist unter einem Druck von „außen" beeinflußt und auf ein Strukturgesetz hingelenkt. Diese Imitazione hat in ihrer geistigen Form nichts mit der Musik zu tun, um es einmal mit der ganzen Schärfe der Situation zu betonen. Denn sie ist allgemein verbindlich. Der Drang, unter dem hier der Komponist handelt, beweist den Sinn der Maniera in der Imitazione. Wir sagten es bereits: das natürlich Gegebene ist der Soggetto; nur vermittels der Imitazione vermag der Komponist das Natürliche zu überwinden und zu einem Kunstwerk zu gelangen. Die Imitazione ist also gar nicht das Mittel zu dem Ziel, den planmäßigen Ausgleich der Strukturglieder (hier: der Stimmen) und den symmetrischen Aufbau der Komposition zu ermöglichen, sondern der einzige Weg, um das Gebiet der Arte gegenüber der Natura zu erreichen. Wir haben gesehen, daß diese Auffassung der Imitazione von der Maniera getragen wurde. Und daß es Andrea Gabrieli in der beschriebenen Motette keineswegs um Symmetrien geht, die etwa von der Imitazione bedingt sind, sollte die Analyse zeigen. Im Gegenteil: die Störung des Gleichgewichts liegt in seinem Ziel. Durch Verzerrungen der Proportionen, die am Melos sichtbar werden, ist die Symmetrie aufgehoben. Ja, er formt im Ausrecken der einzelnen melodischen Linie — und diese Gestaltung ist ein geschichtlicher Rückgriff — geradezu eine „figura serpentinata". Die figura wirkt immer merkwürdig altertümlich, aber sie ist es nicht. Das liegt an ihrer Projektion in den harmonischen Bereich, die der Komponist gleichsam im voraus jeweils „in mente" seit der Renaissance vornimmt. Der Konstruktivismus der figura serpentinata ist, wie die Auffassung von der Imitazione, eine Formgebung der Maniera. In ihm liegt vielleicht der schärfste Protest gegen regelhaftes Ebenmaß im Aufbau der Komposition. Und diesen „Protest" erhebt mit dem Werk auch Gabrieli.

[1] Das ergibt folgendes Bild (die gesperrten Worte haben die melismatische Streckung): et refugium meum, et refugium meum, et liberator meus, et liberator meus (Takt 25—37). Der Alt wiederholt nur et ref., der Tenor nur et lib.; der Baß et ref. wie et lib., aber völlig abweichend vom Diskant, die Glieder exakt getrennt.

Der Konstruktivismus beherrscht den größten Teil der Motetten von 1576. Er ist der formgeschichtliche Wert dieser Kompositionen. Sein Einfluß auf den strukturellen Aufbau äußert sich vornehmlich in der unsymmetrischen Verknüpfung und treibt das Melos in die Zerdehnung. Seine ausschließliche Auswirkung ist dies nicht. Wie stark und zugleich vielseitig der Konstruktivismus den Aufbau bestimmen kann, zeigt Gabrielis Motette in Festo Confessorum Pontificum: Sacerdos et Pontifex[1]. Die Gestaltkraft, die — mit wachsender Straffung und Anhäufung gleichbleibender Mittel — die gesamte Motette Diligam te geformt hat, wirkt zunächst auch hier und sichert Anordnung und Aufriß. Aber noch „altertümlicher" erscheint Gabrielis Auffassung, noch radikaler der Rückgriff auf veraltete Melostypen, ohne je die Klangbildung mit hineinzuziehen. Beweis ist zunächst das an den Beginn des Soggetto gesetzte Einschalten der Ligatur, die ihre sinnbildende Bedeutung hat und sich als eine Ausdrucksform der imitazione della parola gibt (sie steht über dem Wort sacerdos). Gabrieli verwendet sie im übrigen in dieser Motettensammlung einmal zur Bekräftigung der linienhaften Dehnung eines auslaufenden Melos, andererseits als sinnbildende Wortausdeutung (wie hier), drittens als symbolhaftes Mittel einer direkten Wortnachahmung (so etwa bei „dulce lignum" der Motette O crux fidelis, Nr. 19, bei „Deum" in Nr. 12, bei „Dominum" der Nr. 26[2]. Beweis ist aber ferner die tessitura. Wie der Alt (bei „et Pontifex") in den Ablauf, der schon in allen Stimmen zur Klausel treibt (Takt 15ff.), einhakt und die Klausel melismatisch einfach auflöst, als wäre das sein Ziel, aber so, daß man dem Melos für sich genommen diesen Zweck gar nicht ansieht, und wie er sich dann nach diesem „Für-ungültig-erklären" des Abschlusses hinaufschleudert in eine Bewegung, der sich der Diskant sofort kontrapostiert und die dennoch die neue Diskantlinie übergreift, wie nun der Tenor den Kontrapost des Diskants aufnimmt und ihn durch Wiederholungen und Zerdehnungen der Phrasen noch heftiger akzentuiert, wie schließlich der Baß die Altphrase in einer jähen Verkürzung wieder zusammendrängt, die dann der Diskant ganz wörtlich nachahmt, als gälte es, die übermäßige Ausreckung der Tenorphrase zu begrenzen und zu dämmen, das ist ein souveränes Beherrschen der Mittel der Maniera und Triumph der „Zeichnung" (disegno) zugleich. Aber dann bricht Gabrieli die kompositorische Struktur um. Der Umbruch wird sichtbar, nachdem Gabrieli im Hin und Her von Verkürzung und Zerdehnung dieses Spiel der Kräfte regelrecht abklingen ließ. Ein neues Gestaltprinzip dringt in die Motette ein, mit dem Gabrieli die ganze Problemlage verschiebt und gleichsam den Disegno in den Colorito wandelt. Es ist die imitazione delle parole, die den Wechsel vollzieht, um zunächst dem Wort „Pastor bone" die strukturelle Erhöhung zuzuweisen. Gestaltungsgeschichtlich mögen die Dinge so liegen: bei Josquin ist das Mittel mit dem Sinn der imitazione delle parole fertig ausgeprägt, die Venetianer schöpfen seine koloristischen Effekte aus und treiben diese imitazione in das Prinzip der Notwendigkeit, bei Palestrina, der den Venezianern darin eifrig nachgeht, tritt es in die Situation einer absolut beherrschten Form der Maniera mit einer ebenso berechneten wie ausgiebig erprobten Wirkung nach außen, der man ganz sicher geworden ist. Und dieses Mittel, dessen Ziel es ist, dem Gegenstand in der Struktur eine zentrale Stellung oder eine einfache Abhebung zu geben, erscheint in folgendem Bild. Es ist notwendig, an der konkreten Form der Gabrieli-Motette den Nachweis zu führen.

[1] Nr. 26 der Sammlung.

[2] Durchweg kommt nur die ligatura cum opp. prop. vor. An manchen Stellen läßt sich der Grund des Einsatzes der Ligatur nicht mehr erkennen. Daß der Einsatz begründet sein muß, steht fest. Vermutlich spielt — als vierte Möglichkeit — noch der Soggetto selbst eine Rolle, d. h. die Frage, ob er als c.f. eine mehrtönige Neume hatte. Die C.f.-Überlieferung ist freilich für diese Zeit so schlecht zu übersehen, daß diese Frage gar nicht entschieden werden kann. Überdies stünde dann noch zur Rede, ob die Übernahme nur schematisch auf Grund der Vorlage geschieht oder ob zugleich eine kompositorisch bestimmte Bedeutung eindringt.

Der Imitazione liegt ein Soggetto zugrunde: das melodisch gebundene Wort „Pastor bone". Um einer Interpretation willen hat ihn Gabrieli in die Modulatio projiziert. Das geschieht so, daß die sukzessive Melodieimitation ausgeschaltet wird. Statt dessen imitiert die farbig aufgetragene Modulation den Wortsinn, und zwar so, daß drei Unterstimmen zu einer Einheit mit fast gleichmäßigen und gehemmten Rhythmen zusammengefaßt werden und nur der Diskant eingerückt, „imitativ" zurückgeschoben ist. Diese ganze Phrase „Pastor bone" wird von Gabrieli wortgetreu wiederholt, und damit die strukturelle Abhebung akzentuiert. Durch den Verzicht auf die sukzessive Melodieimitation in allen Stimmen ist die Phrase auf einen verhältnismäßig engen Raum beschränkt. Wir könnten annehmen, daß sich hier ein Zentrum der ganzen Komposition herausstellt, das gleichsam den Blick mit aller Ausschließlichkeit an sich reißt. Aber Gabrieli benutzt sofort die Wortphrase „in populo", der er jede selbeigene Kraft entzieht, zu einem raschen Übergang, der sich in eine vollstimmige, tatsächlich und gründlich abschließende Kadenz auflöst, als sollte der Atem vor der endlichen Entscheidung stocken. Die „Mitte" der Komposition ist hier: im „Ora pro nobis". In langen, gleichen Werten wird der Soggetto (um eine Semibrevis eingerückt wie beim „Pastor bone") vorgetragen. Da kann kein Zweifel mehr sein: die imitazione del soggetto ist als eine Nachahmung der Worte aufgefaßt und als eine Projektion in die Modulatio verwirklicht. Vermittels der Nachahmung wird ja der Soggetto nicht nur in sich selbst, sondern immer überdies in seinem „Abbild" sichtbar. Hier dringt der Sinn des Wortes in die Modulation ein. Der Gang der Modulation wird von dem Verlauf der Melodie des Soggetto delle parole bestimmt. So deutet sie in doppelter Weise aus: einmal als nachgeahmte Form den Sinn des Wortes, zum andern als Abbild den konstituierenden Melodie-Soggetto[1]. Gabrieli setzt alles daran, dieses „Ora pro nobis Dominum", das im Klang wie eine realistische Orantengeste erscheint, zur „Mitte" zu erheben, nach der die Perspektive sich ausrichtet. Und da trägt er auch keine Bedenken, für den Abschluß der Altlinie (auf Dominum), die längst verschollene burgundische Klausel wie ein im Wert überhöhtes Symbol hervorzuholen. Die ganze Genialität dieser Konzeption, dieser Abgrenzung und Steigerung bekundet sich im Abschluß. Denn nunmehr fällt Gabrieli in die Strukturform zurück, deren Wesen in der konstruktiven Imitazione del Soggetto (als Melodie) bezeichnet ist. Nunmehr projiziert Gabrieli denselben Soggetto in die sich sukzessiv formende Harmonie. Dabei reduziert er die rhythmischen Werte des Soggetto (ohne intervallische Veränderung) auf die Hälfte, um der Bewegung und der Dichte der tessitura willen. Und da die Melodie des Soggetto selbst schon chromatisch (mit Halbtondrängung)[2] erfunden ist, so trägt Gabrieli dem konstruktiven Disegno eine Farbigkeit auf, über die vorerst nur die Venezianer verfügten[3].

[1] Stellen wie diese sind bisher durchweg immer als „homophon" bezeichnet worden. Abgesehen davon, daß nicht einmal satztechnisch eine „Homophonie" vorliegt, wie man sie versteht, wäre es dringend notwendig, die so farblosen „Stil"-Bezeichnungen wie „polyphon" und „homophon", die überdies keine Stilbezeichnungen sind, radikal auszuräumen. Überdies wird gewöhnlich übersehen, daß sie im Grundzug niederländisch-kontrapunktische Umdeutungen des Konduktenstils sind.

[2] Ob sie auf einer besonderen Wortinterpretation beruht, ist hier schwer zu entscheiden, weil man — wenigstens an dieser Stelle — Gefahr liefe, mit einem absolut ästhetischen Argument zu operieren.

[3] Die üblichen Interpretationen solcher Kompositionsteile wie der des „Ora pro nobis" sind abwegig. Man liest es immer wieder: „Hier wäre das Bitten und Flehen musikalisch ausgedrückt". An sich sagt eine derartige „Deutung" gar nichts. Sie ist überdies falsch, weil sie einen persönlichen Ausdruck des Bittens seitens des Komponisten meint. Der Komponist hat nichts damit zu tun, und es ist hier auch völlig uninteressant, ob dem Orare die persönliche Echtheit eignet. Der Komponist steht zum Orare in einem rein künstlerischen Verhältnis und die Angelegenheit selbst ist ausschließlich ein künstlerisches Formproblem.

Zacconi stellt fest, daß „ein Terzett besser klingt als ein Duo, ein Stück zu vier Stimmen besser als eins zu drei, und eins zu fünf besser als eins zu vier“[1]. Man ist geneigt, die Reihe einfach fortzusetzen und quantitativ und qualitativ zu steigern; und man würde dabei den Weg gehen, den die Venezianer mit ihrer ständig wachsenden Häufung der Klangmittel in der Tat gegangen sind. Doch sieht Zacconi im vierstimmigen Satz eine gewisse Vollkommenheit, während ihm die fünfstimmige Komposition als die eindrucksvollste Verkörperung der Melodie gilt („nelle à cinque consiste la uera melodia“). Die Drucklegung der Gabrieli-Werke beginnt 1565 mit einer geschlossenen Sammlung fünfstimmiger Motetten. Nur das Sammelwerk Blessis, der erwähnte libro delle Greghesche da diuersi Autori um 1564, geht voraus, eine Publikation, die unter den sechs Kompositionen Gabrielis (mit sieben Teilen) neben der sehr charakteristischen, doppelteiligen Klagemotette auf den Tod Willaerts „Sassi palae“[2] den ältesten gedruckten siebenstimmigen Dialog „Cari cumbagni“ Andreas enthält. Während die vierstimmige Sammlung der Ecclesiasticae cantiones, die wir zuvor besprochen haben, in Gesinnung und Durchformung des Stils ein verhältnismäßig einheitliches Gepräge zeigt, nur selten in einer einzigen Motette die Gestaltmittel gewandelt werden und dann nur bei einer bestimmten Sinngebung, die wir zu analysieren versuchten, gibt das Motettenwerk von 1565 zwar den gleichen Stil in der gleichen geistigen Haltung zu erkennen, aber doch auch eine ungleich größere Mannigfaltigkeit in der Formgestalt, die das ganze Wesen der „Imitazione“ enthüllt. Und in dieser Vielförmigkeit, in diesem wechselnden Gestalten durch die Imitazione des Naturgegebenen liegt ein Pathos des Schöpferischen, das von der Maniera getragen wird. Es gibt keine Lösung, die Gabrieli sich nicht zutraute, es gibt keine Form, die mit der Imitazione die Existenz des Kunstwerks nicht sichern könnte, und wie im Widerstreit zwischen dem Naturgegebenen und dem künstlerischen Ziel ist der Komponist auf der Suche nach der Gestalt. Die Überwindung der Natur durch die Kunst, das ist Ziel und zugleich Gestalt und bestimmt das Pathos der Imitazione. Denn in ihr will man ja nicht etwa ein gleichsinniges Abbild, sondern vielmehr die Form, die im Wert über dem nachgeahmten Gegenstand steht und das der Natur enthobene, abgewonnene, entrissene und dadurch verewigte Kunstwerk ist. Die Motetten Gabrielis (1565) decken auf, wie tief ihn die Leidenschaft dieses Willens erregt.

Die Vielgestalt der Formgebung hat den Grund, daß der Sinn der gegenständlichen Imitazione ganz verschieden begriffen werden konnte. Daher die wechselnden Verwirklichungen. Das ist eine künstlerische Entdeckung ersten Ranges. In dieser Entdeckung ist das Pathos der Gestaltung mit begründet. Es trifft sich, daß Gabrieli in den Motetten von 1565 eine einzige Sinngebung der Imitazione nur selten in einer einzelnen Komposition bis zum Ende vollendet und ausschließlich durchgeführt hat. Der Wechsel und das Zusammendrängen der Ausdeutungen und Verkörperungen des Nachahmungsprinzips im engen Raum, das herrscht hier vor und das vollzieht sich nicht nur von Werk zu Werk je mit einer ausschließlichen Einzelgestaltung, sondern im Raum einer einzigen Komposition. Ein charakteristisches Merkmal dieser Motettensammlung. Es soll durch die Analyse aufgezeigt werden, die ja hier doch nur der einzige und unerläßliche Zugang in die geschichtliche Situation des Kunstwerks sein kann. Wir wählen aus den 37 Werken die Motette „Levavi oculos meos“ mit ihren drei Kompositionsteilen[3].

[1] Prattica II, c. 64; vgl. Chrysander, a. a. O., 553.

[2] Für die Datierung ist dieses Klagelied wichtig genug, da es nach dem 7. Dezember 1562, dem Todestag Willaerts, entstanden sein muß. Übrigens hat die Sammlung auch eine doppelteilige Klagemotette von dem sonst nicht bekannten „Aluixe Vuillaert“ à 5. — Die Vorrede Blessis, die übrigens von der „uaria e diuersa professione dal disegno“ ebenso wie von der „bellezza de un figura del man del Rafael è del Tician“ in „Rumesca linga nostra“ spricht und Phidias, Poliklet und Sansovino zitiert, ist leider undatiert.

[3] Cantiones sacrae I (5 st.), 1565, Nr. 4a—c; secunda Pars (4b): „Ecce non dormitabit“

Der Aufriß[1] einer Komposition ist jedesmal entscheidend. Sein Charakter entzieht sich einer Formel, die sich verallgemeinern ließe. In der vierstimmigen Komposition legte Gabrieli es darauf an, sofort zwei verschiedene Formen des Soggetto darzulegen, mit gleicher oder verwandter Substanz, aber mit andersartiger Funktion, und durch korrespondierende Zuteilung den Aufriß zu strukturieren. Im fünfstimmigen Satz erkennt Gabrieli eine reichere Mannigfaltigkeit der Ausbreitung des Melodie-Soggetto. Das wird auch in der Motette „Levavi oculos meos" offenbar. Ihr Aufriß beweist zweierlei: die Umformung des Soggetto und die Störung des strukturellen „Gleichgewichts". Die unmittelbare Imitazione del soggetto (di cantilena) dehnt sich nur auf vier Stimmen aus, während der Alt zunächst, fast im Charakter eines alten Kontratenors und ohne sinnbildliche Beziehung zur Sprache, die Funktion des strukturellen Gegensatzes verkörpert, um dann erst in den wortgebundenen Soggetto überzugehen. Seine Funktion wird allererst Ausdruck eines Harmonieempfindens und unterbindet zugleich ein Gleichmaß, das etwa eine allseitige Durchführung des Imitationsprinzips ausbreiten könnte. Nirgends wird dieser gleichsam herausgezogene Kontrapost nochmals betont, keine Stimme nimmt ihn auf, um etwa die einmal entstandene Gegensätzlichkeit durch eine Korrespondenz zu verwischen. Das bewußte Vermeiden einer Symmetrie ist also stärker als der Zwang zur „Durchimitation", der vom Soggetto ausgeht. Seine Ausbreitung ist eine Ausbreitung der „Melodie", die die Form des Naturgegebenen, des Natürlichen in sich trägt. Es kommt Gabrieli darauf an, die Macht des Soggetto anzuerkennen und ihn zugleich aus seiner Stellung unter den „naturgegebenen" Gegenständen, unter den „Modelli" der Musik herauszuheben. Die Macht des Soggetto führt zur Imitazione, die Erschütterung seiner ursprünglichen Stellung wirkt sich als Umformung des Soggetto aus. Durch die Umformung soll gleichsam das Modell zerstört werden. Diese erste Umgestaltung ist zunächst nur eine Entfernung von der „Natur" des Soggetto. Das durchgängige Verwandeln des Soggetto ist die Manifestation der endlichen Überwindung der „Natur". Tatsächlich treibt Gabrieli den Soggetto durch seine „Imitazione della natura" in einen Prozeß des Umformens, der ihn kaum einmal im Ablauf unangetastet läßt[2]. Und dieser Prozeß ist wie eine Enthüllung des Pathos der geistigen Struktur. Denn mit einem Radikalismus wird diese Vervielfältigung des Soggetto durchgeführt, daß die Struktur wie im Kampf gegen die Symmetrie mit allen Herbheiten einer „Unordnung" wirken mußte, wenn sie Gabrieli nicht durch eine präexistente glättende Harmoniekonzeption abgemildert hätte. Wenn dann noch das Harmonieempfinden auf den Ausgleich durch die glatte Konsonanz verzichten und bewußt die rücksichtslosesten Schärfen der Dissonanz wählen würde, dann mußte es in dieser Gestaltart sofort zu unerhörten Reibungen kommen[3].

(4st.); tertia Pars (4c): „Per diem sol non uret te" (5st.). Also: Vertonung des ganzen 120. Psalms.

[1] Unter dem strukturellen „Aufriß" der Komposition verstehen wir ihren „Beginn".

[2] Die Phrase „Levavi oculos meos in montes" ist als Gesamtkomplex dreimal wiederholt; unter den sich daraus ergebenden 13 Typen des Soggetto (statt symmetrisch 15 Typen; der erste Kontrapost des Alts spielt in der Imitazione keine Rolle; der Baß bringt nur zweimal die Phrase) stimmen nur zwei (imitativ) überein: 1. Form des Basses mit der 2. Form des Diskants.

[3] Daß es dazu kam, beweist die Rezeption der italienischen Maniera durch H. Schütz, der — in seinem Verhältnis zu italienischer Kunst — nicht ausschließlich dort ansetzte, wo man am „modernsten" war, sondern noch einmal die Maniera durchmessen hat, obschon sie in Italien so gut wie überwunden war, — sehr bezeichnend überhaupt für die Übernahme der italienischen Musik durch die Deutschen, die mehr oder minder gleichzeitig ältere und jüngere Stadien der Italiener durchformen. Leider kann hier die Rezeption durch Schütz nicht mehr dargestellt werden. Daher sei zum Beweis jenes oben bezeichneten Vorgangs auf die — m. E, eine der ältesten — Motette „Verba mea auribus" der Cantiones sacrae von 1625, GA IV, 31ff. verwiesen. Auch Ph. Spitta, H. Schütz' Leben

Seit aber das iudicium ex aure die Richtung bestimmte, war es möglich geworden, auch gegen die Symmetrie der Strukturglieder einen „ebenmäßigen" Klang der Harmonie durchzusetzen. Das ist die großartigste Leistung der Maniera, daß sie fortwährend gegen das Gleichgewicht des Klanges die asymmetrische Form der Struktur auszuspielen vermochte[1]. Eine überaus klare Logik liegt dieser Kunst zugrunde. Die „Imitazione della natura" führt zu der Notwendigkeit, den Soggetto imitativ in der Harmonie anszubreiten, der Soggetto wird dabei umgewandelt, um von der „natura" loszukommen, diese Umformung ruft die Störung des strukturellen Gleichgewichts hervor, und innerhalb dieser Struktur und dieses Gesamtverlaufs ist die „natura" besiegt und das Kunstwerk über die natürliche Welt gehoben. Das also zeigt bereits der Aufriß der Gabrieli-Motette. Die Umformungen des Soggetto sind von unvergleichlicher Vielfalt der Mittel, die in der Maniera möglich waren. Da bringt Gabrieli zunächst den Typus, der wie die Norm (Modello) des Soggetto erscheint, wie im Baß (1. Melodie des „Levavi oculos meos in montes"), die — wie erwähnt — auch allein eine melodische Wiederkehr im Diskant erlebt. Und sonst setzt Gabrieli die Umgestaltung an wechselnden Stellen und mit unterschiedlichen Mitteln ein. Er plant den Soggettoschluß auf intervallisch gleicher Ebene, wie im Diskant, er nimmt kleinere intervallische Änderungen im Verlauf vor, er führt den Tenor in einen sinnbildenden Oktavsprung (in montes) und löst ihn durch eine rhythmische Formel auf, er dehnt den Schluß rhythmisch wie hier oder (in der zweiten Wiederholung des Tenors) durch Aufhäufung der Tondauer oder endlich durch melismatische Formen (wie in der dritten Wiederholung des Tenors), er führt den Soggetto nicht zu Ende und wiederholt ihn abgeändert in unmittelbarem Anschluß (wie in der Quinta Vox), er wandelt schließlich den charakteristischen Auftrieb des Soggetto intervallisch entscheidend um[2]. In doppelter Weise faßt Gabrieli Imitation und Soggetti auf. Denn neben der Nachahmung, die die Vervielfältigung der Melodie zur Folge hat, in der also die Cantilena der Soggetto ist, wirkt die Imitazione delle parole als realistische Abbildung des „Levavi" und „in montes". Diese realistische Gestaltungsweise in der Maniera wird uns an anderer Stelle eingehend zn beschäftigen haben. —

Schon diese Vielfältigkeit des Soggetto della cantilena bekundet hinlänglich die Entfernung von der „natura", aber auch die ungleiche Gewichtsverteilung in der Struktur. Und noch offener kommt dieses Ziel an den Tag, wenn Gabrieli darauf aus ist, über die einzelne Zerdehnung des Soggetto hinaus durch Verknüpfungen der Glieder die langgezogene Maniera-Linie zu erreichen. Da läßt Gabrieli den an sich schon gestreckten kontrapostierten Alt mit seinen Synkopierungen am Ende unvermittelt in eine Form des Soggetto einströmen, die ihrerseits in der Mitte durch ein Melisma gestreckt ist. Da verkürzt er mit gleichem Ziel den Soggetto in der Quinta Vox und verbindet ihn mit einer seiner Formen, die Anfang und Ende rhythmisch ausgezogen und figurativ dehnt. Da bindet er zwei langgestreckte Typen des Soggetto aufs engste aneinander und geht, dabei sich noch nicht begnügend, wie mit einer gedrehten Wendung sofort in eine neue Wortphrase über. (Im Tenor: bis „unde veniet auxilium mihi"; die ganze Melodiephrase umfaßt also 15 Takte, T. 8—22.) Gleichermaßen fällt die Quinta Vox in diese Verknüpfungstechnik und bindet ihre letzte Form des „levavi" mit rhythmischer Dehnung am Ende an die neue Phrase „unde veniet", die abermals zum Schluß (über „mihi") eine Streckung mit gleich-

---

und Werke, Musikgeschichtliche Aufsätze II, Berlin 1894, 45 rechnet Nr. 9 — allerdings ohne nähere Charakterisierung und Zuweisung — zum „älteren" Stil.

[1] Daß die Gleichwertigkeit der Stimmen untereinander Sinnbild des Ebenmaßes wäre, wie immer behauptet wird, ist seit der Josquingeneration so wesentlich nicht mehr. Die Bewertung der Struktur kommt aus ganz anderen Gründen, wie die Analysen zeigen.

[2] Auf „Levavi" nicht kleine Sexte aufwärts, sondern Quartsprung aufwärts, wodurch der sinnbildende Realismus in der Melodie an Eindringlichkeit verloren hat.

zeitiger sinnbildlicher Ligatur erfährt. Und über ihr rankt sich der Alt fast wie eine Vox vagans, die melismatisch die Bewegung streckt und schließlich durch „harmoniefüllende" Sprünge die Linie trotz langer Werte unruhig auslaufen läßt. Gabrieli verstärkt noch in der Dichte der tessitura, die sich steigert, den Eindruck ungleicher Kräfteverteilung. Denn durch die Aufspaltung des neuen Soggetto in zwei Einzelglieder, die in Diskant und Baß ausgespielt werden, tritt die Verkürzung der Zerdehnung gegenüber; dazu die erneute vielförmige Ausdeutung des Soggetto (über unde veniet etc.), und die Vorstellung von einer unponderierten, ja „gewichtslosen" Struktur ist erreicht[1]. Dann aber strafft Gabrieli im Auslauf der Soggetto-Linien die tessitura in allen Stimmen, so, daß er auf eine Zerdehnung überall verzichtet und durch gleichmäßige Rhythmen die Möglichkeit innerdramatischer Spannung entdeckt. Wir kennen bereits diese Form des Abhebens, diese in der jähen Verkürzung liegende Anspannung der Struktur, der affektischen Steigerung. In der Tat: Gabrieli strebt der Mitte der Komposition zu, der er ein neues Gestaltungsprinzip gibt. Es ist die Phrase „Auxilium meum a domino qui fecit celum et terram", die er in die Mitte der Motette rückt. Gabrieli greift zu dem Mittel der Nachahmung der Wortphrase durch die Harmonie, er deutet ihn durch die Projektion in die Harmonie, aber nicht so, daß er ihn sukzessiv ausbreitet, sondern alle Glieder einfach zusammenzieht, untereinander stellt und bei der gleichen Rhythmisierung alle vereinheitlichten Kräfte einer Funktion unterordnet: der Imitazione del Soggetto, der aus der Wortphrase geschöpft zu dieser Struktur geführt hat. Gemeinsam ist allen Gliedern die Ausdeutung des Einzelwortes, des „celum et terram", des Zutreibens auf einen Gipfel und des Absturzes in die Tiefe. Es genügt jedoch Gabrieli nicht, in der einmaligen Manifestation dieser Struktur die Mitte der Komposition zu betonen. Indem er einmal den Baß völlig unbeteiligt läßt und danach, bei der gleich strukturierten Wiederholung der ganzen Wortphrase (Auxilium etc.), den Diskant, erreicht er ein wiederum imitativ geregeltes Verhältnis der Teile zueinander, das der „Mitte" eine ausgesprochene Werterhöhung gibt. Dann aber findet Gabrieli auch sofort die Auflösung der Mitte, und zwar durch ein maßvolles Ausziehen der zuvor zusammengeschobenen Linien und durch den neuen Einsatz des Diskants, der jetzt wieder der sukzessiven Nachahmung des Soggetto unterworfen wird. Von da ab beherrscht sie wie vorher die Struktur. Allerdings verzichtet Gabrieli in der Ausbreitung der neuen Wortphrasen so gut wie vollständig auf das stark betonte Zerdehnen und Ausrecken der Linien, mit einer Ausnahme im Tenor (qui custodit; T. 65ff.) und im Alt (dormitet; T. 73). Freilich, die Verknüpfungstechnik bleibt davon unberührt, ebenso die Vielförmigkeit des Soggetto. Die auffällig gleichmäßige Rhythmisierung, die fast in alle Stimmen übergreift, drängt im Aufbau die Glieder eng zusammen, so daß am Ende der Komposition in dem Augenblick, wo alle Stimmen gerafft werden, sofort eine rhythmische Komplikation eintritt, dann aber unter dem Prinzip des Ausziehens der Linie in jeder Stimme gleiche Rhythmen zusammentreffen, als gelte es noch einmal, die Imitazione del Soggetto (qui custodit te) als Projektion in die Harmonie unter Verzicht auf die sukzessive Form um der Bedeutung der Phrase und des gesteigerten Endaffekts willen aufzuweisen.

Die Secunda pars „Ecce non dormitabit" zeigt schon im voraus die Beherrschung der Komposition durch die präexistente Harmoniekonzeption, die für sich genommen selbst schon Ausdruck genialer Sinnbildung ist. Durch Fortlassung des Diskants wird dieser Motettenteil — die einzige derartige Ausnahme in der Sammlung — vierstimmig. Die damit gegebene Klangtiefe nutzt Gabrieli aus, wie man einen Stimmungscharakter als künstlerischen Wert im Klang berechnet. Dieses Bewußtsein von der Gestaltkraft der komplexiven Harmonie ist denn auch entscheidend

[1] Wenn übrigens der Baß (T. 31f.) den kleinen Sextsprung aufwärts über „auxilium" hat, so wird der „Realismus" des Motivs von „Levavi" dadurch nicht gemindert, da er sich hier außerdem aus der apriori durchdachten Harmonie erklärt.

für die Struktur. Auch sie sieht in melischen Linien die strukturellen Glieder. Aber sie werden sofort harmonisch gebündelt und ihre Bewegung, die Effekte dieser Bewegtheit, sind vom Colorito erdacht. Er ist kompositorisch nur als Gesamtkomplex deutbar. Seine künstlerischen Gründe liegen in der Imitaziono delle parole. Die Formgebung der Maniera hat, wo es auch sei, die Imitazione als solche zur Norm, zu unausweichlicher Verbindlichkeit erhoben. Aber sie hat auch gleichzeitig alle Möglichkeiten ausgeschöpft, den Wirkungsbereich der Imitazione in der größten Weite abzustecken, so daß sie in der künstlerischen Gestalt auch den Schein schematischer Auslösungen abstreifen und mit dem Anspruch auf Einmaligkeit auftreten konnte. Ein affektisches Gestimmtsein hat hier Gabrieli dem Soggetto delle parole enthoben, und nichts schien ihm geeigneter zur Gestaltung, d. h. zum Aufrücken in die Sphäre der Kunst, als seine Ausdeutung durch den Colorito. So wird die Harmonie als Farbe durch die Imitazione delle parole zur affektisch verstandenen Stimmungsträgerin. Diese Nachahmung, die als Strukturbildnerin angesehen wird, kann in der Maniera den Sprachgehalt als geschlossenen Affekt ungeteilt in die sichtbare Form gießen, und dann ist die Auslösung eine komplexive, ein Pathos im Kolorit der Harmonie. Sie kann aber ebensogut nur als Imitazione eines einzigen Wortes verstanden sein, und dann ist die Auslösung ein Einzelsymptom, sichtbar meist im Melos, als Pathos der rationalen Ergründung eines einzigen Wortaffekts. Beides gestaltet Gabrieli in dieser Motette. Denn wie er in der Getragenheit des Einzeltones, in der vollen Ausmessung seines Gewichts die Symbolkraft wirken läßt, ist — als Sinnbild des „Ecce" — die Form der Imitation des einzelnen Wortaffekts verstanden. Und wie er den Soggetto durch die Projektion in die klangtiefe Harmonie, durch den Colorito ausformt, das gilt als greifbarer Ausdruck der Nachahmung des ganzen Sprachgehalts. Aber noch nicht genug, daß hier im Aufriß der Motette schon zwei Möglichkeiten der Imitazione ausgebreitet werden. — In der musikalischen Komposition ist Struktur immer an die Bewegung gebunden. Die Bewegung entwickelt durch sich selbst die Struktur, sie rollt sie auf im Nacheinander. Und so kommt Gabrieli zum Strukturieren, indem er der Nachahmung einen neuen Sinn gibt. Er schaltet jetzt die Imitazione del Soggetto mit ihrer sukzessiven Auswirkung ein. Aber er bleibt noch dabei, den Soggetto komplexiv in der gewonnenen Form aufzufassen. Mit anderen Worten: der harmonisch durch den Kolorit ausgedeutete Soggetto wird (unter Fortlassung des Basses) als neuer Gegenstand der Nachahmung angesetzt und dann in seiner Geschlossenheit in die Klangtiefe (unter Fortlassung des Alts) imitativ hinübergeworfen, um endlich in der vollen klanglichen Fülle noch einmal im Gesetz der Imitation aufzutreten (Wortphrase: qui custodit Israel; T. 8—14).

Und noch eine letzte Form der Imitazione, der wiederum eine andere Auffassung zugrunde liegt. Es ist die sukzessive Nachahmung eines Melodiesoggetto. Wie aber trotz der Verschiedenheit der Strukturglieder fortwährend ein logischer Kontakt besteht, und wie die Aufreihung der wechselnden Imitationsprinzipien das innere Bewegungsgesetz ist, in dem die Struktur aufwächst und sich steigert, das hat erst die Maniera mit ihrer Leidenschaft zur Imitazione ermöglicht. Die Nachahmung des komplexiven Harmoniesoggetto „qui custodit Israel" (sukzessiv) ist eine Folge des im Kolorit gedeuteten Soggetto „Ecce non dormitabit", die eine strukturelle Steigerung in sich birgt. So ist danach die Ausbreitung des Melodiesoggetto „Dominus custodit te" in gleicher Weise eine wirkliche Folge, die sich aus Gegebenem herausbewegt. Denn wenigstens ein Prinzip, das sich in der komplexiven Harmonienachahmung notwendig ergab, behält Gabrieli auch hier noch bei: die Chorteilung. Er erreicht sie, indem er dem neuen Melodiesoggetto sofort einen Kontrapost gegenüberstellt, und Beides bildet in Tenor und Baß die sukzessiv gewonnene Einheit, die Alt und Quinta Vox unverändert als Nachahmung vertragen. Und endlich kommt Gabrieli zu der größten Steigerung, die innerhalb dieser Ausbreitung überhaupt möglich ist. Damit bekundet er eine Virtuosität in der Beherrschung der Maniera, die jedem Strukturproblem gewachsen zu sein scheint. Wieder wächst sie

heraus wie eine logische Folge der strukturellen Bewegung. Denn nunmehr vereint Gabrieli das Prinzip des „Disegno", das die letzte Wortphrase „Dominus custodit te" im Melodiesoggetto bereits zum Ansatz brachte, mit dem „Colorito", der voraus bestand. Jetzt wird auch die Maniera-Linie möglich, die charakteristische Ausziehung, die Verknüpfung der Soggettoteile, zugleich — vom Kolorit bestimmt — die glatte Rhythmisierung auf gleicher Tonhöhe einer ganzen Wortphrase (in der Quinta Vox; T. 19ff.). Kolorit und Disegno-Linie haben die letzte affektische Steigerung vollzogen, deren diese Form je fähig war.

Endlich die Tertia pars der Motettenfolge: „Per diem sub non uret te", (Nr. 4c)[1]. Man möchte meinen, daß es Gabrieli noch einmal um eine Verkettung aller vorausgenommenen Strukturbedingungen ginge, um eine großartige Zusammenfassung aller geistigen Eroberungen der Arte, die die Imitazione ermöglicht hat, als gälte es, mit solchem sich spannenden Affekt den Menschen anzusprechen. Das wäre dann sofort bewiesen, wenn Gabrieli die abschließende Synthese in neuer Form durch die Imitazione vornimmt. Und das geschieht. Während der Aufriß dieser Motette die Mittel der Maniera-Nachahmung des Melodiesoggetto in der größten Mannigfaltigkeit hervorkehrt und dadurch die Nähe zur ersten Motette bestimmt, mit allen Symptomen, die für diese Form bezeichnend sind, während sich wie im geschlossenen Abschnitt die Phrase „Dominus custodit te ab omni malo" (T. 26ff.) abhebt, der seine Orientierung der Struktur der zweiten Motette entnimmt, also dem Kolorit und dem ihm verbundenen Nachahmungsprinzip eine entscheidende Stellung einräumt, aber ohne absolute Geltung und mit einer denkbar unebenmäßigen Gewichtsverteilung, ist die neue Form, die neue und letzte Auswirkungsmöglichkeit der Imitazione in der Phrase „Dominus custodiat introitum tuum et exitum tuum ex hoc nunc et usque in seculum" gegeben. Nicht in der einzelnen Ausformung liegt die tatsächliche Entscheidung und Steigerung. Gabrieli nimmt diesen ganzen Komplex, der in sich schon die beiden Formgebungen im Disegno und Colorito vereinigt, gleichsam als einen großen, in der Struktur völlig fertigen „Soggetto". Und wir sagten es ja, daß ein Soggetto je für sich mit innerer Notwendigkeit immer nachgeahmt wurde. Die Imitazione dieses Soggetto wirkt sich als eine glatte und genaue Wiederholung aus, als ein „Da capo", ein „Refrain", wenn man will. Daß sie geistig auf der Imitazione gründet, ist gewiß. Daß sie — sonst ohne Vergleich in dieser Motettenfolge — eine letzte affektive Steigerung herausholt, eine Dramatisierung der Gesamtstruktur und Bewegung, ist ebenso gewiß. Wenn man die Gestaltkraft der „Imitazione della natura" in ihrer Vielförmigkeit sieht, wie sie allein diese Motettenfolge zum Ausdruck bringt, so scheint es, daß man hier zugleich an die Grenzen der Maniera stößt. Tatsächlich gibt es kaum noch eine Möglichkeit, die über diese Formen hinausführte. Da und dort kam es zu stärkeren Akzenten der einen oder anderen Auffassung, zu tieferen Ergründungen einer einzigen Form. Etwas anderes war nicht möglich. Eine so grandiose Konzeption aller Formen der musikalischen Maniera in einer einzigen geschlossenen Folge, wie sie hier Gabrieli gab, gelang überdies nur höchst selten. Sie ist nicht typisch, aber auch nicht völlig vereinzelt. Vielleicht liegt gerade darin das Überzeugende, daß eine künstlerische Haltung, die je nach den verschiedenen Auffassungen des maßgeblichen Gestaltgesetzes so zersplittert sein konnte und in der Tat zersplittert war[2], in ein einheitliches Bild gebracht worden ist, ohne auf einen schematischen „Generalnenner" geführt zu sein. Obschon also hier die Grenzen der Maniera erreicht sind, ist sie doch nicht als geschichtliche Situation geistig und künstlerisch überwunden. Sie ist

[1] Infolge Raummangels müssen wir auf eine exakte Analyse verzichten, obwohl auch in dieser Motette die Art der Maniera-Formgebung von höchstem Interesse ist. Nur Neuartiges kann hier noch nachgewiesen werden.

[2] Gerade in dieser Erscheinung sehen wir historische Begründung der Vielförmigkeit der Musik des 16. Jahrhunderts.

lediglich symptomatisch erklärt, so weit ausholend, wie ihre Grenzen eben reichen. Das war notwendig, um ihre Wesensart zu bestimmen, und nur möglich in der Analyse.

Andrea Gabrieli durchschreitet in der Motettenfolge, die wir hier analytisch zugänglich gemacht haben, die Maniera symptomatisch, sein Neffe Giovanni Gabrieli historisch. Die Maniera selbst wird an mannigfachen Stellen fragwürdig, und doch scheint der Ansatz des Zweifels ziemlich gemeinsam zu sein. Der Protest wirkt sich zuerst gegen die Linie aus, die die Maniera geprägt hatte und deren sinngemäße Durchführung rein konstruktiv bei der von den Venezianern immer höher getriebenen Häufung der Klangmittel allmählich unmöglich wurde. Daher denn auch die Linie zunächst aus konstruktiven Gründen zerbrochen wird, ein Prozeß, der nahezu gleichbedeutend ist mit der Zerstörung der Imitazione del Soggetto. Andrea Gabrieli entfernt sich mit kaum einem Schritt von seinem Dialogo à 7 „Cari cumbagni" (1564) von der Maniera, und doch läßt er ahnen, wo sie sich einmal einfach überschlagen muß. Der Vorgang kann von diesem Dialogo bis hinauf zu jener berühmten posthumen Concerti-Sammlung von 1587 verfolgt werden. Der Zweifel setzte auch mit der gleichen Opposition gegen den Konstruktivismus, so durchgeistigt er auch gewesen sein mochte, an der Maniera-Linie an und hat sie zerbrochen. Dahinter standen aber andere Gründe. Die Echtheit des Affekts in diesem Maniera-Gebilde wurde zutiefst fragwürdig. Das Feld, auf dem sich hierin ein überaus hartnäckiger Kampf abspielte, war das Gebiet des Madrigals, ein Kampf, der noch längst nicht gegen die Maniera entschieden war, wenn man da und dort den Konstruktivismus bereits überrannt hatte. Horatio Vecchi (ca. 1550—1605) ist in der Vierstimmigkeit seiner Motette „Cantate Domino"[1] der Maniera völlig verbunden. Er steigert diese Maniera-Struktur eher noch durch einen Rückgriff auf die Proportio dupla und sesquialtera, die er zum rhythmischen Widerspiel der Teile ausnutzt, und er gefährdet sie auch da nicht, wo er die Imitazione del Soggetto in der komplexiven Harmonie durch eine überaus rasche Bewegung ins Treiben bringt. Selbst die zersplitterte Kleingliedrigkeit des Soggetto, immer in der Harmonie sukzessiv ausgebreitet, vermag trotz aller rhythmischen Heftigkeit der Bewegung und dadurch verschachtelter tessitura an der Grundhaltung der Maniera nicht zu rütteln, wie Vecchi mit der Motette „Misericordias Domini" (4st.) zeigt[2]. Sie bestätigt am ehesten noch den Verzicht auf strukturelles Gleichgewicht, der sich innerhalb der Maniera vornehmlich in der Verknüpfung ungleichwertiger Elemente spiegelt und hier überdies durch die starken rhythmischen Verkürzungen und Zerdehnungen in unvermittelter Folge zum Ausdruck kommt. Doch — und darum sind die Motetten an dieser Stelle nur genannt — wenn Vecchi hier auch noch den Weg mit ungeminderter Sicherheit geht, eins läßt sich schon vorausahnen: diese Heftigkeit der rhythmischen Affekte und die Zerspaltung des Soggetto, die bald eine wirkliche Konzeption wesentlich kleingliedriger Soggetti hervorrufen sollte, mußten sich gegen den Konstruktivismus der Maniera wenden, der doch im vierstimmigen Satz immer die größte Möglichkeit ungehemmter und sinngerechter Durchführung besaß. Wie ein Sinnbild der Maniera-Struktur erscheint denn auch Vecchis vierstimmige Fantasia (senza parole), die sich nicht nur einer Form der Imitazione beugt[3]. Und selbst ein Vincenzo Galilei weiß sich von ihr nicht zu lösen, wenn er sein „Duo tutto di fantasia" strukturiert[4], in der Formgebung um mehr als 17 Jahre

[1] Zitiert nach: Sacrae symphoniae diversorum eccellentissimorum authorum, ed. Caspar Hasler, Nürnberg 1598, Nr. 1.

[2] Ebenda, Nr. 2.

[3] Selva di varia ricreatione, Venedig 1590, Nr. 23; vgl. u. a. in dieser Sammlung auch Vecchis Pass'e mezo à 5 (per sonare e cantare insieme — mit Lautenbegleitung) „Gitene Ninfe" und den Saltarello detto il Vecchi à 5 (wie oben), „Gioite tutti" (Nr. 8 und 9).

[4] Fronimo, dialogo sopra l'arte del ben intavolare, 50f. Mannigfache Stilgemeinschaften zeigt diese Fantasie etwa mit dem Secondo essempio tutto di fantasia del Terzo

älter, die Galilei generationsmäßig von Horatio Vecchi trennen. Indessen: es ist nicht möglich, hier den geschichtlichen Ablauf der Maniera darzustellen. Wir haben vielmehr, der Aufgabe gemäß, seine Symptome aufzuzeigen.

(Schluß folgt)

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1933/34

Nachtrag

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Klaviermusik, zweist. — Beethovens Klaviersonaten, einst. — Chorübungen (Männerchor), zweist.

Frankfurt (M.). Privatdozent Dr. Friedrich Gennrich muß seine im amtlichen Verzeichnis angekündigte Vorlesung über die „Geschichte der Klaviermusik" wegen erhöhter Inanspruchnahme durch romanistische Vorlesungen und Übungen ausfallen lassen.

Hamburg. Privatdozent Dr. Walther Vetter hält seine angekündigten Vorlesungen und Übungen, auch das Collegium musicum instrumentale, zweistündig; nur die Vorlesung über Beethoven ist einstündig.

Zürich. Prof. Dr. Antoine-E. Cherbuliez: Geschichte der Barockmusik, zweist. — Einführung in die historischen Hauptprobleme der musikalischen Aufführungspraxis, einst. — Seminarübungen zur Theorie der Gegenwartsmusik: Zwölftonsystem und Tropen, Poly- und Atonalität, lineare Polyphonie, einst. — Collegium musicum vocale et instrumentale: praktische Übungen zur Barockmusik mit Stilerläuterungen, zweist.

Bücherschau

Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstage. (Berlin 1929, Martin Breslauer).

Der sechzigste Geburtstag von Johannes Wolf war ein Fest für den Freund ernsterer musikwissenschaftlicher Forschung. Es ist das Verdienst der Herren Walter Lott, Helmuth Osthoff und Werner Wolffheim (†), durch Herausgabe der vorliegenden Festschrift die Erinnerung an den Tag zu einer bleibenden gemacht zu haben. Der Verlag erwarb sich seinerseits ein Verdienst durch die schöne Ausstattung der Festschrift. Den Zeitumständen nach ist die Ausstattung beinahe zu prunkhaft; natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß sie für ein Werk unseres Fachs, und speziell für eine Wolf-Festschrift zu schön sein könnte, sondern nur, daß im andern Falle vielleicht eine größere Verbreitung des Werkes zu erwarten gewesen wäre.

Aus dem reichen Inhalt der Festschrift sei der Beitrag von Erich M. v. Hornbostel an erster Stelle genannt. Mit dem Titel „Tonart und Ethos" ist ein altes Problem bezeichnet. Aber die Lösung ist neuartig: nicht die Modi (Oktavgattungen) sind ursprünglich der Träger der Ethos-Zuordnungen, nein, „ursprünglich unterscheiden sich die Tonarten nur durch die absolute Höhenlage des Haupttons, und diese gibt ihnen, indem sie die kosmologische Stellung und Bedeutung des Haupttons festlegt, ihr Ethos". Zu dieser Erklärung gelangt der Verfasser, indem er die Nachrichten über Zuordnungen aus der hellenischen Zeit in einen breiteren Rahmen stellt: die Nachrichten aus dem Orient zeigen, daß ursprünglich ein System absoluter Tonhöhen der Träger dieser Bedeutungs-Zuordnungen war. Man könnte dem Verf. folgendes entgegenhalten. Wie bekannt, spielen in diesen Zuordnungen die Planeten (bzw. die Planetensphären) eine große, sogar zentrale Rolle; sofern

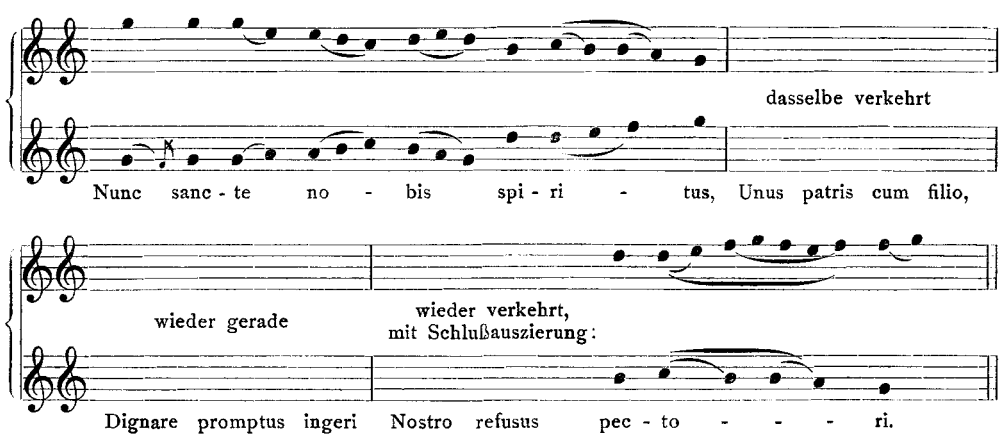
modo (2st.) Zarlinos, Istit. harm. III, 246, Gemeinschaften, die nicht weiter auffallen, da Galilei ja Schüler Zarlinos ist.

sie mit den Tönen verknüpft werden, ist es die Lehre von der „Sphärenharmonie". Nun stimmt leider keines der Systeme der Sphärenharmonie, die wir aus dem hellenischen Altertum kennen (vgl. C. v. Jan im Philologus 52 und Th. Reinach, Revue des études grecques 1900), tonal mit demjenigen überein, das der Verf. auf Grund der chinesischen Überlieferung als das älteste hinstellt. Aber darauf könnte mit dem Hinweis geantwortet werden, daß jene Systeme eine relativ späte Überlieferung darstellen. Jedenfalls erscheint es erwünscht, daß vom neuen Gesichtspunkt aus einmal das gesamte Material aufgereiht werde. Der ganze Problemkreis betrifft zwar mehr die Geschichte der Musikanschauung als die der Praxis. Aber er berührt sich auch mit praktischen Dingen. So könnte z. B. das Aufkommen einer Notation, welche die Töne in abgestuften Höhen übereinandersetzt, mit der Lehre von der Sphärenharmonie irgendwie zu tun haben (das Notenbild — ein Weltbild[1]). — Nicht viel weniger sensationell ist der Beitrag von Robert Lachmann. Ein von Lachmann in Transkription mitgeteiltes beduinisches Rohrflöten-Stück, das die Entführung eines Mädchens und den siegreichen Kampf des Entführers mit einem Löwen schildert, weist merkwürdige Berührungen auf mit dem, was wir über den von Sakadas bei den Wettspielen in Delphi vorgetragenen pythischen Nomos wissen: dort ist es der Kampf mit einem Drachen, wobei die Form gleichfalls fünfteilig ist und lautmalende Motive vorkommen. Ein zu denken gebender Beitrag zum Kapitel „Arabische Kultur und Antike"! — Curt Sachs befaßt sich mit dem Problem der „Zweiklänge im Altertum". Wenn man schon früher durch bildliche Darstellungen von Harfenspielern auf die Vermutung gekommen war, es könnten Zweiklänge benutzt worden sein (warum auch nicht?), so gräbt sich Sachs tiefer in das Problem ein, indem er fragt: in welchem Verhältnis stehen die Saiten, die von den beiden Händen berührt werden, zueinander (sofern dies im einzelnen Fall deutlich erkennbar ist)? In einem assyrischen Relief des 7. Jahrhs. v. Chr., wo sieben Harfner aufmarschieren, sind gewisse Saiten auffallend bevorzugt; legt man das pentatonische System *c d e g a* zugrunde, so ergibt sich der durch drei Oktaven fortgesetzte Quintklang *a e* (mit Verdopplungen, die das *e* bevorzugen). Andere Abbilduugen aus den drei Jahrtausenden v. Chr., zumeist aus Ägypten, auf denen einzelne Spieler dargestellt sind, würden gleichfalls die Quint, Quarte, Oktav und den Einklang ergeben, allerdings auch einmal die kleine Septime, und in einem zweifelhaften Fall die kleine Terz (in einem ebensolchen Fall auch die kleine Sext, da S. 170, 2. Zeile, wohl *c* zu lesen ist). Die bloße Tatsache, daß die linke Hand andre Saiten als die rechte zupft (sofern sie wirklich zupft — denn sie kann sich auch im Sinne der Abdämpfung betätigen, wie es der archäologisch interessierte Saint-Saëns in einem in Lavignacs Encyclopédie abgedruckten Aufsatz ausführte, sowie im Sinne der Saitenverkürzung), kann natürlich auch im Sinne des Nacheinander gedeutet werden. Aber wenn wir sehen, daß es sich meist nicht um nebeneinanderliegende Saiten handelt, wobei Sachs zufolge Abstände wie der von der 2. zur 4., 4. zur 7., und 5. zur 8. Saite bevorzugt sind, während andrerseits 6 zu 11 und 4 zu 19 (im pentatonischen System Oktaven) vorkommen, dann wird man sich dem Schluß kaum entziehen können, daß, wenn auch nicht immer, doch Zweiklänge benützt worden sind, ebenso wie dem anderen von Sachs gezogenen Schluß, daß Pentatonik vorausgesetzt sein müsse. Es wäre zu wünschen, daß uns ein umfassenderes Bildmaterial in deutlicher Reproduktion vorgelegt würde, da insbesondere das dem Aufsatz beigegebene Hauptbild ein Nachzählen nicht gestattet. So sehen wir, daß bereits altorientalische Bildwerke uns vor Fragen stellen wie die, welche Arnold Schering an Hand des bekannten Van Dyckschen Altarbildes zu lösen versucht hatte! Die „ikonographische Methode" im gegebenen Fall fruchtbar gemacht zu haben, ist ein Verdienst von Curt Sachs. Dabei nimmt er aber leider auf die „philologische Methode" Bezug in einer Weise, die dem nicht gerecht wird, was diese schon seit langer Zeit zur Klärung

[1] Hier bietet sich Gelegenheit, die Leser dieser Zeitschrift auf eine andre Veröffentlichung E. v. Hornbostels aufmerksam zu machen, die von noch umfassenderer Bedeutung ist: sein Beitrag „Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel" in der Festschrift für den Ethnologen P. W. Schmidt. Der Nachweis des Zusammenhangs zwischen altchinesischen und sumerischen Maßnormen wird hier zum Ausgangspunkt für einen Rundgang, der auch musikalisch überraschende Ausblicke bietet. Nehmen wir den altchinesischen Fuß von etwa 23 cm, nach dem sich das erste Panpfeifen-Rohr (die Grundlage des Musiksystems) bemaß, und bilden wir daraus durch Überblasen das „Blasquinten-System", so finden wir auf heutigen brasilianischen Panpfeifen Töne wieder, die der absoluten Höhe nach jenem System entnommen sind; andrerseits begegnet uns in Alt-Peru eine Griffloch-Pfeife, deren Lochabstände einem Zwölftel jenes Fußmaßes entsprechen. So sind die alten Maßnormen, „wie in den Tonhöhen der Panpfeifen, so in den Dimensionen der Griffloch-Pfeifen über sehr weite Räume gewandert und haben in diesen Vermummungen die Jahrtausende überdauert".

eben der Frage einer antiken „Mehrstimmigkeit" beigebracht hatte (und was allerdings zeitweilig gerade durch einen hervorragenden Philologen unter den Musikhistorikern verdunkelt worden war). Da es sich um eine Johannes Wolf-Festschrift handelt, so wird es gestattet sein, zur Verteidigung dieser Methode ein kleines Beispiel anzuführen. Der Kirchenvater Hilarius von Poitiers († 367) stellt (Patr. lat. IX 424) zwei Dinge einander gegenüber: „Canticum enim vocis officium est; psalmus autem ex coaptatione, quam harmoniam nuncupant, organi comparatur, fitque ex imparibus ac dissimilibus artificis ingenio apta et consonans et amoena modulatio". Es braucht weiter nichts, als zu wissen, daß Canticum bei Hilarius den Gesang und Psalmus das Instrumentenspiel bedeutet, und sich der Ausdrucksweise zu erinnern, die andre Schriftsteller in einem auf Mehrstimmigkeit deutenden Zusammenhang brauchen, um zu konstatieren: Hilarius stellt das Instrumentenspiel als die Mehrstimmigkeit verwendend (dies Wort hier im allgemeinsten Sinne verstanden) dem Gesang gegenüber (Organum scheint hier bereits „Mehrstimmigkeit" zu bedeuten, was auf eine spätere Augustinstelle ein neues Licht wirft). Hierin liegt zugleich eine Übereinstimmung mit anderen Hinweisen (denn für eine gesungene Mehrstimmigkeit besitzen wir vorläufig erst einen — etwas dunklen — Ausspruch aus der Zeit der Völkerwanderung).

Peter Wagner, der inzwischen zu unser aller Schmerz Verstorbene, führt uns mit seinem Beitrag „Ein versteckter Discantus" ins Mittelalter. Es ist eine der Exkursionen Wagners in das Gebiet der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. In einer Hs. des 12. Jahrhs. der Pariser Nationalbibliothek (lat. n. a. 1235, aus Nevers stammend) steht f. 148′—149 eine Anzahl Melodien zum Prim-Hymnus Jam lucis orto sidere. Mit dem geübten Blick des Choralisten erkannte Wagner, daß zwei dieser Melodien, welche nebeneinander stehen, aus dem Rahmen fallen; sie sind nicht choralisch. Außerdem sind sie beide aus denselben Bestandteilen zusammengesetzt, nur in verschiedener Ordnung: A B A B lautet die eine, B A B A die andre. Der Schluß war naheliegend: sie gehören zusammen, indem sie sich stimmtauschmäßig ergänzen. Die kontrapunktische Verbindung ergibt allerdings einige Härten, die Wagner durch mangelnde Geschicklichkeit erklärt (übrigens ist die Figur *b–a* in der Oberstimme über or- und -ur- in der Hs. als Epiphonus geschrieben). Oder handelt es sich vielleicht um „herabgesunkene" Mehrstimmigkeit in dem Sinne, daß man in Nevers die beiden Melodien einzeln sang, ohne zu wissen, daß sie ursprünglich zusammengehörten? In reibungsloserer Form finden wir das Gebilde jedenfalls in einer englischen Quelle, die in Early English Harmony pl. 39 phototypisch wiedergegeben ist:

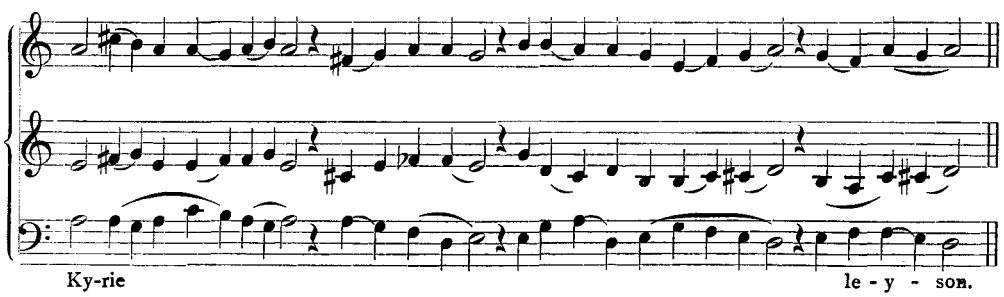


Diese Quelle ist allerdings später („14. Jahrh." — nicht eher 13.?), und sie weist den Text des Terz-Hymnus auf. Doch waren ja die Hymnenmelodien in weitgehendem Maße austauschbar. Auch daß die Melodie hier nicht in der *F*-Tonart steht, wie in Wagners Quelle, sondern in *G*, beweist nichts: finden wir doch z. B. auch die Agnus-Melodie Nr. 4 in englischen Quellen in der *G*-Tonart notiert. Die englische Hs. versieht das Stück mit der Rubrik „In principalibus (festis)" im Gegensatz zu den folgenden einstimmigen Versionen des Hymnus, die „in albis", also für einen geringeren Festgrad bestimmt sind. Aber ein noch merkwürdigerer Zusammenhang tut sich auf. Die St. Martial-Hs. Bibl. Nat. lat. 1139 aus dem frühen 12. Jahrh. enthält dieselbe Komposition f. 32 zum Text des Tropus Deus in

adjutorium Intende laborantium. Hier ist die Aufzeichnung wiederum einstimmig und zerrüttet. Die vier Strophen sind ausgeschrieben, und während in der ersten das Schema richtig A B A B ist, ebenso in der dritten, und in der vierten B A B A, ist es in der zweiten A B B A, was offenbar in B A B A zu korrigieren ist. Hier wäre trotz dieses Fehlers eher als in Nevers an mehrstimmigen Vortrag zu denken, weil die Hs. analoge Fälle von nur scheinbar einstimmigen Notierungen bietet, darunter der bereits vom Abbé Raillard erkannte Fall des Annus novus in gaudio[1]. Übrigens besitzen wir schon in einer Hs. des 11. Jahrhs., Paris lat. 12596 f. 165′, eine zweistimmige Fassung des Terz-Hymnus, allerdings ohne Stimmtausch, aber dafür mit rhythmisch auszierender Oberstimme! — Higini Anglès bewegt sich diesmal innerhalb der „Ars nova". Aus der Hs. Sevilla 5-2-25 (14.—15. Jahrh.), über deren Inhalt er bereits 1927 in seinem aufsehenerregenden Wiener Kongreßvortrag orientierte, druckt er zwei kurze Mensuraltraktate ab, deren letzterer uns in der Person des Frater Nicolaus de Senis mit einer neuen Theoretikerpersönlichkeit bekannt macht. Wie wir hören, traten diese lateinischen Abhandlungen in allerletzter Stunde auf Wunsch der Redaktion der Festschrift anstelle eines vom Verfasser eingesandten spanischen Traktats. Eine interessante Hs.: sie zeigt uns die katalanischen Musikbeflissenen seit dem Ende des 14. Jahrhs. nicht mehr von Frankreich lernend (dies mag mit dem Declin der Pariser Universität im 14. Jahrh. zusammenhängen), sondern sich an das eifrige musiktheoretische Schaffen Italiens lehnend (welch letzteres freilich wieder in hohem Maße von französischem Gut zehrte)[2]. — Die praktische Kunst des 14. Jahrhs. betrifft der Beitrag von Charles

[1] Mit unserem Fall ungefähr analog ist der der Sequenz Arce siderea, die in einer anderen St. Martial-Hs. des 12. Jahrhs., Bibl. Nat. lat. 3719 f. 29 äußerlich einstimmig aufgezeichnet ist (von den Parallelgliedern weist jeweilen das erste die Grundmelodie und das zweite die Gegenstimme auf) — ein Umstand, der auf die Frage führen könnte, ob der Stimmtausch nicht ursprünglich im mehrstimmigen Sequenzengesang beheimatet war.

[2] Der Schreiber dieser Zeilen hatte den Vorzug, in der gastlichen Biblioteca de Catalunya in Barcelona, deren musikalischer Abteilung Higini Anglès vorsteht, die Sevillaner Hs. nach Photokopien zu studieren. In Erwartung der allmählichen vollständigen Publikation ihres Inhalts durch den Genannten hier ein paar Einzelheiten. Auf f. 60 beginnt eine Ars qualiter debent fieri mottetti, die, wie bereits Anglès feststellte, identisch ist mit dem von Coussemaker III 124 unter dem Namen des Egidius de Murino publizierten Traktat. Dazu ein paar wichtigere Lesarten: Couss. 125a, 15 ad motectum i. e. ad quintam (vgl. H. Besseler, AfM 8, 210); 128b, 5 sicut melius scis. Et potes ipsum colorare de modo perfecto si vis. Et si vis . . .; 128b, 8 contratenor sit prius concordatus cum tenore quia aliter . . .; 128b, 14 qui ibit circumquaque triplum fulgendo (cf. H. Besseler, ebenda) . . .; 21 esset de tempore imperfecto . . .; 22 de modo imperfecto . . .; 23 debet esse de nonaria vel de senaria perfecta (also eine italienische Version des Traktats?) et quandoque de modo perfecto. Tunc debet semper poni punctus divisionis post tria tempora. Et illa perfectio debet durare usque ad finem. Das folgende fehlt (vgl. aber Anglès p. 12). Auf f. 78 beginnt eine Abhandlung (Ad habendum discantum artis musice), welche auch in Barcelona B. de Cat. 883 f. 20 steht (der Anfang auch in Florenz B. Naz. II I 406, f. 5′, vgl. A. de La Fage, Diphthérographie musicale, 355 und 362); hier f. 80 ein dreistimmiges Kyrie (über der Melodie Cunctipotens), das uns einmal die nur aus Marchettus bekannten „echten Chromatismen" praktisch greifbar macht:



(die Hs. schreibt Breves und Longae, aber nicht ganz konsequent; in der Barcelonaer Hs. f. 22′ fehlt — wohl nicht unabsichtlich — das erste Kreuz in der Oberstimme). Auf f. 111 beginnt ein Traktat „Pro introductione cognitionis habende de valoribus notularum" (derselbe Traktat steht vorher f. 99 in veränderter Fassung und berührt sich mehrfach mit dem Libellus, Couss. III, 46—58). Hier finden wir f. 114 die von H. Besseler, AfM 8, 210 gewünschte Lesart „similium figurarum". Die Stelle ist interessant, weil sie, obgleich fehlerhaft, zur Lehre von Color und Talea (Couss. III 58 und 99) einen Zug hinzufügt: „Color in musica dicitur (quando) eedem voces vel eedem figure in eodem cantu pluries

van den Borren, der von einem erfreulichen Fund zu berichten weiß. In einem Dossier aus der Hinterlassenschaft von Fétis im Brüsseler Conservatoire befindet sich eine kalligraphische Nachbildung der Originalnotation zweier französischer Balladen: die eine ist die bekannte „De ce que fol pense", die andere hat vom Oberstimmentext nur die Initiale S. Angaben, die Fétis mehrfach über das „Genter Fragment" gemacht hat, erweisen sich damit als nicht durchweg richtig; insbesondere ist anzunehmen, daß die von ihm zitierte Chanson „Pour ma dame que Dieu gart", von der sonst nichts bekannt ist, mit dem Fragment nichts zu tun hat. Ein Abdruck der textlosen Ballade vervollständigt Van den Borrens Mitteilung. Darf der Schreiber dieser Zeilen bei der Gelegenheit mitteilen, daß auch das „Fragment Coussemaker" (woraus Couss. Hist. pl. 33) inzwischen wiederaufgefunden worden ist (worüber bald näheres)?

Zwei an hervorragender Stelle wirkende Vertreter der deutschen und französischen Musikwissenschaft befassen sich mit Dingen der Renaissancezeit. André Pirro geht auf dem Wege sorgfältiger Archivforschung dem Leben eines kleineren Meisters vom Ende des 15. Jahrhs., Gilles Mureau aus Chartres, nach, von dem wir ein paar Chansons besitzen. Als hübsches Nebenresultat ergibt sich, daß ein größerer Meister, Brumel, 1483 als Sänger am Dom in Chartres angestellt wurde; auch Tinctoris war, wie bekannt, dort eine Zeitlang als Musiklehrer tätig. Arnold Schering, der seinerzeit in einem denkwürdigen Kampf der Meinungen mit Johannes Wolf die Klinge kreuzte, untersucht das „Diarium" des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burchardus (von 1483—1505 reichend) auf musikalische Hinweise. Leider scheint Burchardus für Figuralmusik kein besonderes Interesse gehabt zu haben, immerhin vermerkt er für das Jahr 1492 eine Huldigungsmotette von Johannes Tinctoris an den neugewählten Papst, sowie für Ende 1499 die Komposition von Gesängen durch Mitglieder der Kapelle zur Feier der Öffnung der Porta aurea. Interessant ist auch, daß 1499 anscheinend zum erstenmal — oder wenigstens fiel es damals besonders auf — die drei Sänger der Passion Stellen daraus dreistimmig vortrugen (es waren drei Spanier)[1]. Von Orgel und Orgelspiel ist nirgends die Rede (vgl. Van den Borrens Dufay, S. 122).

In Hans Joachim Mosers Beitrag „Instrumentalismen bei Ludwig Senfl" lebt die Scheringsche These vom „instrumentalbegleiteten Tenorlied des 16. Jahrhs." wieder auf (der Verfasser hat seinen Standpunkt gegenüber demjenigen Scherings dann in seinem Hofhaimer-Buch abgegrenzt). Man muß es dem Verfasser lassen: die stilistischen Gründe, die er an einigen von ihm beigefügten Proben Senflscher Kunst entwickelt, sind beachtenswert, und die von ihm zutage geförderten Hinweise auf instrumentale Stimmenbesetzung in einer Kopenhagener Hs. verdienen alles Interesse. Jetzt wird es aber darauf ankommen, den Raum, den solche Erscheinungen innerhalb des Liedschaffens der Zeit und innerhalb der schriftlichen Überlieferung einnehmen, abzugrenzen: in welchem Ausmaß kommen diese Instrumentalismen vor? wieweit geben sie Anlaß, auf instrumentale Wiedergabe zu schließen? stellt die Hs. Kopenhagen einen typischen Fall vor? — Helmuth Osthoff bietet uns Jacob Regnarts 9stimmiges Justorum animae, komponiert 1584 als Einlage zu einer deutschen „Comoedi" des Erherzogs Ferdinand II. von Tirol. Es ist ein Stück rein vokaler Polyphonie; allerdings finden wir im Textdruck dieser „Comoedi" den Vermerk „so durch die Engel und Musicken gesungen und gehalten wirdt", aber er betrifft eine andere Musiknummer. Osthoff fand das Justorum animae in einer Breslauer Hs.; die übrigen Musikeinlagen, mit denen Regnart die „Comoedi" ausstattete, sind vorläufig nicht nachweisbar.

---

repetuntur. Sed stricto modo color dicitur quando repetuntur eedem voces etiamsi sint diversarum figurarum"; im umgekehrten Fall heißt es „talla" (dann weiter ähnlich Couss. 58). Color ist also eigentlich der allgemeinere Begriff, aber im engeren Sinne usw. — damit ist der Zusammenhang mit dem älteren Colorbegriff hergestellt (vgl. oben das Zitat aus Eg. de Morino). — Übrigens muß der Schreiber dieser Zeilen feststellen, daß seine Zählung der Traktate in dieser Hs. nicht ganz mit der von Higini Anglès im Wiener Kongreßbericht p. 159f. gegebenen übereinstimmt (solche Fragen sind ja immer etwas fluktuierend), sowie daß er in den in der vorliegenden Festschrift abgedruckten Traktaten einiges abweichend las, z. B. p. 9, 6 v. u. differentiam statt doctrinam (ebenso wohl auch gegen Ende des ersten Traktats); p. 11 beim Beispiel nicht Discantus, sondern Biscantus (eine in Deutschland häufige, aber auch in Italien belegte Unform); p. 12, 3 v. u. tunc statt tenor.

[1] Die von Burchardus zitierten Stellen sind, wie man in der Vulgata sehen kann, sämtlich Versschlüsse (Matth. 26, 75 und 27, 50; Joh. 18, 8 und 19, 26, 30 und 37). Demnach wäre der nördlich der Alpen schon lange vorher bekannte Brauch, Evangelien-Zeilenschlüsse mehrstimmig auszustatten, 1499 in Rom neuartig erschienen (in Rom, oder wenigstens am päpstlichen Hofe und innerhalb der Passion).

Für diese Art, vulgär-sprachliche Dramen durch mit der Handlung nur lose verknüpfte Gesänge (meist Engeln in den Mund gelegt) auszuschmücken, lassen sich als Parallele nicht nur die von Osthoff erwähnten Jesuitendramen anführen, sondern auch das englische Mysteriendrama des 15. Jahrhs. (vgl. die nützliche, aber hymnologisch wenig auf der Höhe stehende Arbeit von El. Beuscher, Die Gesangseinlagen in den englischen Mysterien, 1930). — In einem durch Weite des Ausblicks anregenden Beitrag charakterisiert Edward J. Dent die Stellung W. Byrds zum Madrigal. Ist für das eigentliche Madrigal gerade die Scheidung von der Chanson, mit der das Madrigal doch ursprünglich zusammenhängt, kennzeichnend, so entfernt sich Byrd relativ wenig vom Chansonprinzip. Dent hebt aus der Vorrede zu Byrds erster Sammlung englischer Gesänge (1588) eine Stelle hervor, aus der hervorgeht, daß diese Kompositionen ursprünglich für eine Stimme mit Instrumenten geschaffen waren und dann für ein Gesangsensemble umgearbeitet wurden. Aber das Sololied ist auch in leibhaftiger Form in Byrds zweiter Sammlung von 1589 vertreten. So wird es wahrscheinlich, daß auch Whythornes Lieder von 1571 in diesem Sinne aufzufassen sind. Dowlands Lauten-Ayres von 1597 haben also ihre Vorläufer gefunden! Übrigens sei der verehrte Verfasser darauf aufmerksam gemacht, daß die neuen Züge, die er bei manchen Stücken aus Byrds zweiter Sammlung vermerkt, teilweise auf spätmittelalterlichen englischen Traditionen beruhen. — Und nun sind wir in der Zeit des „Stile nuovo". Alfred Einstein lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Heftchen mit Kompositionen, die der Caccini-Schüler Francesco Rasi 1612 dem Erzbischof von Salzburg widmete (heute in der Bibliothek Proske in Regensburg). Dies scheint das früheste und sicherste Dokument zu sein, welches uns zeigt, „wo, wann und in welcher Form der neue Stil jenseits der Alpen, bei den nordischen Oltramontani" erklungen ist". — Robert Haas bietet uns ein für die Geschichte des Generalbasses (nicht aber die des Basso continuo) wichtiges Dokument, die Regeln des Francesco Bianciardi (Siena 1607). Wie sehr aber auch noch die Meister der „konzertierenden" Zeit in der alten Kontrapunktik sattelfest waren, zeigt der sechsstimmige Kanon des Polen Barth. Pekiel, den Alicja Simon dem 1643 erschienenen Cribrum musicum des Marco Scacchi — Pekiels Vorgänger als Leiter der polnischen Hofkapelle — entnimmt.

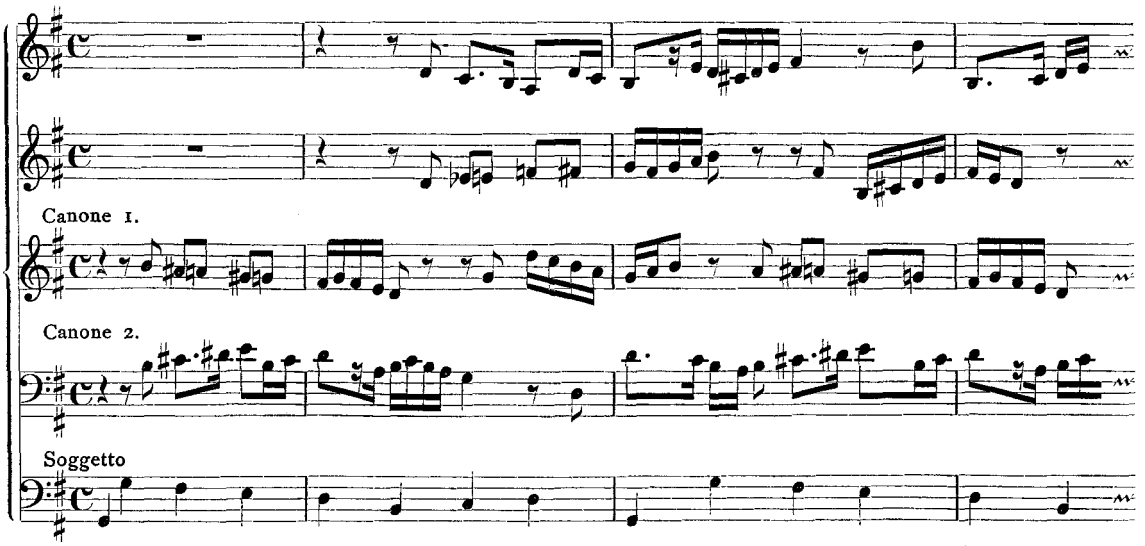
Zwei Beiträge führen uns zur Instrumentalmusik des 16. Jahrhs.: Max Schneider berichtet von einer in Breslau ans Licht gekommenen Lautentabulatur, die inzwischen von ihrem Finder H. Ringmann in der ZMW 15, 6 einer ausführlichen Bearbeitung unterzogen worden ist. Tobias Norlind bringt Angaben über „Die schwedische Hofkapelle in der Reformationszeit". Auf ihrem Höhepunkt um 1565 konnte die schwedische Hofkapelle beinahe mit derjenigen von Elisabeth von England rivalisieren[1].

Nun ein Sprung — und wir sind bei Lully. Wir haben damit die Grenze überschritten, jenseits deren die Musikwissenschaft etwas von ihrer „Strenge" verliert — was aber nicht bedeutet, daß sie hier auf alle Anforderungen verzichten würde. In einer inhaltlich und methodisch anregenden Studie spricht Friedrich Noack (im Anschluß an die von ihm besorgte Neubearbeitung) über Lullys Musik zu Molières burlesker Komödie „Monsieur de Pourceaugnac". Er rollt dabei das Problem von Lullys Frühwerken über-

[1] Der Verfasser erwähnt auch die kirchlichen Aufführungen von 1489 in Vadstena, die bereits von ihm selbst und von C. A. Moberg behandelt wurden. Dabei ergibt sich eine kleine Diskrepanz: nach Norlind wirkten die „basunar och lekare" (Posauner und Spielleute, im gegebenen Fall wohl Trommler und Pfeifer) sogar beim Hochamt mit, nach Moberg (Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden, 1928, p. 48) nur bei der Prozession, während allerdings 1503 in Vadstena Pfeifer und Posauner bei einem festlichen Anlaß in der Kirche selbst mitwirkten. Darf bei dieser Gelegenheit ein Kuriosnm erwähnt werden? Nicht von einer so abgelegenen Tatsache, wie daß die Historia Compostellana (1. Hälfte des 12. Jahrhs., Patr. lat. 170, 1105) vier „citharas Graeco exercitio compositas" neben Missalien usw. aus dem Kirchenschatz des berühmten Wallfahrtsortes anführt, soll die Rede sein. Gemeint ist vielmehr ein merkwürdiges Dokument aus dem 16. Jahrh. (zweibändig: Un.-Bibl. Erlangen N. 416/7), das nicht nur die Frage des Zusammenwirkens von Chor und Orgel beleuchtet, sondern auch in eigenartiger Weise reine Bläsermusik der Liturgie einordnet. In N. 417 lesen wir auf f. 16′ (Osternacht, unmittelbar nach der Darstellung der Visitatio sepulchri): Et tibicines fistulabunt bis optimnm canticum quod noverunt, et interim tradunt crucem divulgantibus resurrectionem audita; postea cantor et regentes (chorum) more solito incipiunt Te Deum laudamus. Ebenda f. 87 (Himmelfahrt, bei der Prozession zwischen Non und Vesper, anschließend an das Benedictus und seine Antiphone): Et mox tubicines fistulabunt, super testudinem personabunt; interea prelati portabunt imaginem Salvatoris in dimidio circulo, quem singuli aspicient, et genu flectent; (dann Wiederholung der Antiphone, und:) Tunc tubicines fistulabunt; (dann neue Wiederholung der Antiphone; das Bildnis des Heilandes wird in die Höhe gezogen, und:) duo pueri altis vocibus super testudinam cantabunt solitam ant. Viri Galilei.

haupt auf, dessen Studium neues Licht auf die Geschichte der Oper im 17. Jahrh. zu werfen verspricht. — Fausto Torrefranca knüpft an eine Notiz bei Ademollo an, wonach Lullys Meisterwerk, die „Armida", 1690 in Rom am Tordinona aufgeführt worden sei. Manches läßt an der Glaubwürdigkeit dieser Angabe zweifeln. Indessen existiert in der Tat ein 1690 in Rom gedrucktes bilingues Libretto der Oper. Vielleicht handelt es sich um eine private Aufführung, zu der der Impuls von der französischen Gesandtschaft ausging. — Noch zwei Beiträge zur Geschichte der Oper. Torben Krogh knüpft an das bekannte vergebliche Liebeswerben Reinhard Keisers um die Gunst des dänischen Hofes an. Er weist die Quelle zum Libretto von Keisers für Kopenhagen geschriebener Oper „Ulysses" nach und fördert einige Briefe Keisers zutage, welche die Kenntnis seiner Lebensumstände vervollständigen. — Gluck soll vom 12. bis zum 18. Lebensjahr am Jesuitenkollegium in Komotau studiert haben. Welches waren die Eindrücke und Anregungen, die er hier auf dramatischem Gebiet empfangen mochte? Dieser Frage geht Vladimir Helfert mit Erfolg nach, nicht ohne auf gewisse Zusammenhänge zwischen der Affektenlehre des 18. Jahrhs. und der Theorie der jesuitischen Rhetorik zu deuten.

Mit dem großen, innerhalb seiner Zeit so einsamen Johann Sebastian Bach beschäftigen sich zwei Beiträge. Hans David betrachtet „Die Gesamtanlage von Bachs *h*moll-Messe". Die von ihm vermerkten Beziehungen ergeben ein übersichtliches Bild, wobei das nachträglich komponierte Et incarnatus in der Tat aus dem Rahmen fällt (David geht zum Glück nicht so weit, das Stück deswegen ausmerzen zu wollen, sondern schlägt nur vor, die ursprüngliche Textlegung im vorangehenden Duett wiederherzustellen). Über Einzelheiten ließe sich allerdings diskutieren. Und im ganzen muß allen ähnlichen Untersuchungen gegenüber betont werden, daß die eigentlich fruchtbare — und auch die schwierigere — Fragestellung nicht ist: was lassen sich für Beziehungen feststellen, und was ergibt sich daraus für ein Schema? sondern: welche dieser Beziehungen werden als eigentliche musikalische Form wirksam? Von diesem Gesichtspunkt aus ist jedenfalls anzuerkennen, daß David sich weniger ins „Irreale" begibt als Werker und Graeser in ihren bekannten Untersuchungen (und bis zu einem gewissen Grade David selbst in seiner Behandlung der „Kunst der Fuge"). Auch von Davids Gesichtspunkt aus ergibt sich die Forderung nach Abstufung des Chorklanges, die Arnold Schering in seinen für die Bach-Erkenntnis wichtigen Darlegungen im Bach-Jahrbuch 1920 erhoben hatte. — Werner Wolffheim wartet mit nichts Geringerem als einen noch unbekannten Kanon Bachs auf, dem er einen halbvergessenen, in der Gesamtausgabe fehlenden, beifügt. Während der letztere ganz einfach ist, gesteht der Verfasser, sich um den ersteren vergeblich bemüht zu haben, ja er zweifelt, ob Bach sich mit der Bezeichnung des Stücks als Kanon nicht eine Fopperei erlaubt habe. Immerhin: die Oktaven im dreistimmigen Satz erscheinen für Bach etwas schäbig. Wie schade, daß Sergius Tanejew nicht mehr da ist — wenn es ein Kanon ist, würde er ihn enträtselt haben! So überlegte der Schreiber dieser Zeilen; und siehe da, der Geist Tanejews kam über ihn:



Wie man sieht, lassen sich die beiden Auflösungsstimmen auch eine Oktave höher spielen. Aber dieser Stammbuch-Eintrag Bachs vom Jahre 1747 ist auch ein menschliches Dokument. Die beigeschriebenen Worte „Symbolum, Christus Coronabit Cruciferos" finden in den „Kreuzen" des Satzes ihre Entsprechung (vgl. den Anfang der Kantate „Ich will den Kreuz-Stab").

In das Ende des 18. Jahrhs. weist ein Sing- und Spielbuch im Besitz der Berliner Staatlichen Hochschule, das Georg Schünemann behandelt; es illustriert hübsch den Gesichtskreis eines nordostdeutschen Musikliebhabers jener Zeit. In einem Beitragspaar wird Schubert gehuldigt. Max Friedlaender teilt den Anfang eines von Schubert nur begonnenen Duetts aus dem Jahre 1821 mit, und Theodor W. Werner ergeht sich in Betrachtungen über Schuberts Tod und das, was in dieser scheinbar so sonnigen und doch so problemreichen Künstlernatur am Ende ihrer Laufbahn zum Ausdruck drängte. Der Spekulationen darüber, was aus dem oder jenem bei längerer Lebensdauer geworden wäre, sind wir müde, aber die Frage nach den richtunggebenden Tendenzen einer Kunst, wie Werner sie stellt, zielt auf etwas Wesentliches ab. So oft übrigens von der Absicht des sterbenden Schubert, bei Simon Sechter Kontrapunkt zu studieren, die Rede ist, muß der Schreiber dieser Zeilen an das denken, was der um 7 Jahre jüngere Russe Michael Glinka 28 Jahre später mit S. Dehn in Berlin vorhatte; jeder dieser Fälle trägt etwas zur Beleuchtung des anderen bei! Am Ende der historischen Reihe steht Hans Mersmanns Beitrag „Sonatenformen in der romantischen Kammermusik", der einige Typen im Verhalten der Romantik zur Sonatenform heraushebt.

Und nun einiges zur Bibliographie. Kathi Meyer formuliert in Ergänzung zu Referaten, wie sie bei den Kongressen in Leipzig und Wien gehalten wurden, Wünsche, die der Beachtung wert sind; Paul Hirsch, der hier bekanntlich aus dem Vollen schöpft, bietet eine willkommene Übersicht über die Drucke musiktheoretischer Werke des Gafurius; und Otto Gombosi berichtet über das zu einem großen Teil handschriftliche musikalische Material der Pfarrkirche von Bártfa, das sich gegenwärtig in Budapest befindet und manche unbekannte Werke des 16. und 17. Jahrhs. enthält. Bibliographisch ist, wie man mit Überraschung konstatiert, auch der Beitrag von Friedrich Mahling „Das Farbe-Ton-Problem und die selbständige Farbe-Ton-Forschung als Exponenten gegenwärtigen Geistesstrebens": das Anwachsen der Zahl der Schriften zur Farbe-Ton-Frage wird in Beziehung gesetzt mit der Hinwendung des modernen Geistes zum Synthetischen. Man gestatte dem Schreiber dieser Zeilen einen praktischen, aber negativen Beitrag: als er auf der Berliner Staatsbibliothek die von G. Anschütz herausgegebenen „Farbe-Ton-Forschungen" einsehen wollte, fand sich dort nur der erste Band davon!

Am Schluß unseres Rundgangs begegnen wir der „vergleichenden Musikwissenschaft", die bereits in den beiden zuerst besprochenen Beiträgen berührt war. Robert Lach spricht über „das musikalische Konstruktionsprinzip der altmexikanischen Tempelgesänge". Eine Betrachtung der Textform führt ihn zur Annahme, die melodische Fassung dieser Gesänge müsse dem „Litaneienprinzip" (Wiederholung einer Melodie auf die verschiedenen, übrigens auch textlich aneinander anklingenden Verse) gefolgt sein, und demgemäß zählt er sie zu derselben „Entwicklungsstufe" wie die Psalmodie im gregorianischen Choral, wie die Gesänge finnisch-ugrischer, turktatarischer und kaukasischer Völker usw. Nun besitzen wir Gesänge der Cora-Indianer, die sich in der Form der Texte auffallend den altmexikanischen nähern. Ihre melodische Einkleidung ist aber nicht so dürftig, da die Wiederholung sich auf ein größeres Ganze erstreckt, das aus deutlich voneinander geschiedenen Gliedern besteht (über den mutmaßlichen Zusammenhang dieser Gesänge mit den altmexikanischen vgl. E. v. Hornbostel bei K. H. Preuß, Die Nayarit-Expedition I 372; ebenda sorgfältige formale Analysen). Sollte das alte Kulturvolk hierin ärmer gewesen sein als diejenigen, die wenn auch nicht direkt von seinem Gute zehren, seine Traditionen weiterführen? Allerdings besitzen wir die von Lach erwähnte (aber nicht in extenso angeführte) Äußerung des Eroberers Fernando Cortez über das „Psalmieren" der mexikanischen Priester . . . Die Entscheidung bleibe den Spezialisten überlassen. Aber auch der Nichtspezialist wird sich die methodische Frage vorlegen, wieweit es als das Ziel der Erkenntnis anzusehen ist, konkretes historisches Gut nach Entwicklungsstufen zu gruppieren. Daß wir des Entwicklungsbegriffes nicht entraten können, muß zugegeben werden; ob aber nicht die Vielfalt der Erscheinungen ein liebevolleres Augenmerk erwartet? und dann: warum sollte ein Volk wie die alten Mexikaner neben einer melodisch einfachen nicht eine reichere Gesangsart gekannt haben? müssen wir die erhaltenen Hymnentexte mit den vielfachen Wiederholungen und Parallelismen wirklich als „primitiv", nicht teilweise (im Sinne Hornbostels) als „raffiniert"

ansehen? So führt uns Lachs Beitrag mitten in die Problematik der „vergleichenden Musikwissenschaft", eine Problematik, die sich aber manchmal auch sonst in der Musikwissenschaft bemerkbar macht: das Verhältnis zwischen dem konkret Gegebenen und dem Begrifflichen.

Im ganzen stellt die Johannes Wolf-Festschrift eine bedeutende Bereicherung der Wissenschaft dar, und damit wird sie zu einem würdigen Denkmal für den Gefeierten. Das erste Denkmal aber hat Johannes Wolf sich selbst gesetzt mit seinen Forschungen und Schriften, deren Verzeichnis die Festschrift in dankenswerter Weise abdruckt und die weiter zu mehren ihm in reichem Maße beschieden sei! J. Handschin

Sponsel, Johann Ulrich. Orgelhistorie, Nürnberg 1771. Im Auszug neu herausgegeben von Paul Smets. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Paul Smets, der sich mit der Veröffentlichung der „Dresdener Handschrift" ein Verdienst um die Orgelgeschichte erworben hat, legt in einem Auszug aus der Orgelhistorie des Superintendenten Johann Ulrich Sponsel einen bedeutsamen Beitrag zur Kenntnis der süddeutschen Orgel im Neudruck vor. Die Sammlung von 26 Dispositionen süddeutscher Orgeln dokumentiert deutlich die Eigenart süddeutscher Dispositionsweise. Das Pedal verzichtet auf hohe Zungenstimmen und wird damit ungeeignet, den cantus firmus in hohen Lagen zu führen, was ja für die süddeutsche Orgelmusik auch kaum in Frage kam. Im Manual herrscht die Pyramide der Labialen vor, der gelegentlich die „raren Zungenwerke" aufgesetzt werden. Durch verhältnismäßig enge Mensurierung muß der Klang dieser Orgeln hell gewesen sein. Auffallend ist, daß sich stark besetzte Mixturen im Süden verhältnismäßig lange halten.

Der Herausgeber gibt dem Neudruck ein lesenswertes Nachwort bei, ohne aus den Dispositionen Sponsels zu weitgehende Schlüsse zu ziehen. Ganz so gering wie Smets unsere Kenntnis süddeutscher Barockorgeln auffaßt, ist sie aber doch nicht.

Gotthold Frotscher

*

Berichtigung. Im Januar-Heft unserer ZMW (in Erich Schenks Besprechung der Schrift von Hermann Spies, „Die Salzburger großen Domorgeln") muß S. 58, Zeile 4 Mitte „Salzburger Lokalquellen" gelesen werden (nicht Sulzberger) und S. 60, Absatz 4, Zeile 4 selbstverständlich „1707" (nicht 1807) als Erscheinungsjahr von Sambers bekannter „Continuatio ad manuductionem organicam".

Neuausgaben alter Musikwerke

Weltliche Lieder (1575) für 4st. Chor von Johann Steuerlein. Bearb. von Günther Kraft. Wolfenbüttel—Berlin 1930, Georg Kallmeyer. 8°. 17 + 1 S.

Acht Lieder des 1546 in Schmalkalden geborenen, 1613 in Meiningen als Stadtschultheiß und poeta laureatus gestorbenen Meisters aus dessen „Weltlichen Liedern" (und zwar Nr. 6, 7, 13, 14, 19, 20, 22, 23). Das erste Lied der vorliegenden Auswahl ist geeignet, über den Liedstil St.s zu täuschen. In seiner homophonen Faktur — bezeichnend ist die primitiv-füllstimmenmäßige Tenorführung — und seiner reinen Oberstimmenmelodik läßt es die folgenden, bei weitem polyphoneren Sätze nicht ahnen. Man ist überrascht, etwa in „Die mich erfreut" ein c.f.-Lied mit verhältnismäßig anspruchsvoller kontrapunktischer Technik zu finden. Neben diesem besonders erwähnenswerten Beispiel stehen wieder andere, deren Satztechnik zwar polyphon kaschierte homophone Tendenz zeigt, die aber alle die Homophonie nicht so von aller kontrapunktischen Attrappe entblößen wie Nr. 1. Die Liebenswürdigkeit und leichte Ausführbarkeit der St.schen Werke werden ihnen Freunde gewinnen. Die Ausgabe, moderne Schlüssel, Taktstriche, verkürzte Notenwerte benutzend, befleißigt sich sehr sparsamer Akzidenten-Konjekturen. Hans Albrecht

Weltliche und geistliche Chorgesänge des 16.—18. Jahrhunderts für drei gemischte Stimmen. Herausgeg. und bearb. von Elisabeth Noack. Berlin-Lichterfelde (1931), Chr. Friedrich Vieweg. 8°, 1 + 32 S.

Die Sammlung, für Schulchöre gedacht, bringt 12 weltliche Sätze von einem spanischen Anonymus (Barbieris „Cancionero Musical" entnommen) bis zu Rathgeber, 7 geistliche von Vulpius bis Joh. Staden. Die Texte sind, wo nötig, übersetzt, Änderungen im Notentext nicht vorgenommen, bis auf die Hinzufügung einer 3. Stimme zu dem Lied S. 21. Einige Verwirrung besteht bei der Taktstrichsetzung. Die Herausgeberin verwendet ausgezogene neben punktierten Strichen, außerdem bringt sie taktstrichlose Sätze. Das Prinzip ist mir nicht klar geworden, denn die beiden Gumpelzhaimer-Lieder, ohne Taktstriche gegeben, würden auch mit solchen durchaus sinngemäß gesungen werden können.

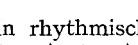
Hans Albrecht

Weltliche Zwiegesänge. Ausgewählte zweist. Liedsätze des 16. Jahrhunderts. Herausgeg. von Fritz Piersig. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag. 8°, 15+ 1 S.

Eine Auswahl Bicinien, enthaltend 4 Sätze aus Joh. Wannenmachers „Bicinia sive duo germanica", 2 anonyme Stücke aus Rotenbuchers „Bergkreyen" und eins von Paul Rebhun aus derselben Sammlung. Der Herausgeber verwendet Mensurstriche, um $^1/_2$ verkürzte Werte, moderne Schlüssel. „Die Akzidentiensetzung beschränkte sich auf ein Mindestmaß." (In Nr. 7 muß zweifellos in T. 6, 5 und 8, 5 *h* statt *b* stehen, wie Piersig in der Secunda pars (Proporz) an denselben Stellen richtig vorschreibt.) Während Nr. 1, 2, 4, 5 auf dem Kanonprinzip aufgebaut sind, sind in Nr. 3, 6, 7 die Stimmen nicht kanonisch geführt, wobei besonders Nr. 7 „Frau Venus wo ist dein gewalt" von Rebhun, durch die ausgesprochene Note-gegen-Note-Technik von den anderen absticht.

Hans Albrecht

Scarlatti, Alessandro. Sechs Concerti grossi für Streichorchester mit Cembalo. Erstes und zweites Konzert herausgegeben von Walter Upmeyer. (Musikschätze der Vergangenheit. Vokal- und Instrumentalmusik des 16. bis 18. Jh.) Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.

Dem bereits im selben Verlag veröffentlichten 3. Konzert folgen nunmehr die beiden ersten. Die Stücke sind musikalisch ungleich. Am interessantesten ist die kühne Art, mit der der Komponist im 1. Konzert in *f* ein rhythmisches Motiv  gegen den Takt so verschiebt: (T. 45) . Das ist gewiß ungewöhnlich! Für die Vermischung der Stiltypen (vgl. mein „Instrumentalkonzert" S. 24) ist kennzeichnend, daß der Schlußsatz des 1. Konzertes (in 4 Sätzen) eine Allemanda ist, während der Schlußsatz des 2., ein zierliches Minuetto, gar Soli bringt. — Spielern wird das 1. besonders Freude machen.

Hans Engel

Tagliapietra, Gino. Antologia di musica antica e moderna per pianoforte. Vol. 1—18. Milano, Edizione Ricordi.

Neben die monumentalen Veröffentlichungen musikwissenschaftlichen Charakters, mit denen Italien in der Gegenwart hervortritt, stellt sich auf dem Gebiet der Laienmusikpflege die vorliegende Sammlung mit nicht geringerem Gewicht; vielleicht sogar mit einem besonderen Anrecht auf Beachtung, insofern die „Monumenti" unseren „Denkmälern" erst langsam gleichzukommen suchen, während die „Antologia" mit einem Schlage alles weit überholt, was es irgendwo an vergleichbaren Veröffentlichungen gibt. Die 18bändige Sammlung umfaßt die gesamte Klaviermusik von 1520—1920. Schon die weitgehende (wenn auch immer noch nicht genügende) Berücksichtigung der Renaissancemusik hebt sie weit über die bisherigen populären Sammlungen alter Klaviermusik hinaus. Die Beschränkung auf das Klavier einerseits, der für heutige Verhältnisse phantastische Umfang andererseits erlauben eine so erschöpfende Darstellung der Entwicklung, wie sie bisher nirgends auch nur annähernd erreicht ist.

Was ein derartiges Unternehmen für die allgemeine Musikwelt bedeutet (bedeuten könnte!) braucht hier nicht hervorgehoben werden. Nur einige Einzelheiten, die für den Fachmann bedeutsam sind, seien erwähnt.

Das Hauptinteresse nehmen eine Reihe alt-italienischer Stücke in Anspruch, die der Herausgeber eigenhändig (meist am Liceo musicale in Bologna) kopiert hat. Eine kleinere Zahl unter diesen findet sich freilich schon in Torchis bekanntem III. Band; aber die Ungenauigkeiten der älteren Übertragung lassen eine Vergleichsmöglichkeit als durchaus

wünschenswert erscheinen. Tagliapietras Text, obzwar für unsere Begriffe reichlich überphrasiert und überbezeichnet, ist korrekt — wie durch gelegentliche Vergleichungen festgestellt werden konnte. Eine Ausnahme bildet die interessante „Battaglia" von Adriano Banchieri, bei welcher die schon von Torchi falsch angegebenen Bindungen des tiefen *c* (was soll ein Orgelpunkt in einem Schlachtgemälde?) von neuem reproduziert werden[1]. Auch ist die Angabe über das Verkürzungsverhältnis der Notenwerte (die leider bei vielen Stücken gänzlich fehlt!) hier irreführend, da sie sich nicht auf das ganze Stück, sondern nur den letzten Teil zu beziehen hat. Von besonderem Interesse dürften fünf Kompositionen von G. Gabrieli sein, welche einem Manuskript im Besitz der „Niederländischen Gesellschaft für Musikgeschichte", Amsterdam, entnommen sind. Mindestens eine von ihnen, die „Fantasia del 6. Tono", erweckt freilich einige Zweifel hinsichtlich der Autorschaft, da sie zahlreiche Melismen und Echoeffekte enthält, wie sie dem Sweelinck-Stil eigentümlich sind. Wollte man an Gabrieli als Autor festhalten, so würde das bedeuten, daß dieser aus dem freien Schalten mit Orgelregistern entstandene Stil italienischen Ursprungs ist. Das ist vorläufig wenig wahrscheinlich. Jedenfalls wäre die Angelegenheit einer näheren Untersuchung wert.

Aus dem weiteren Inhalt seien Stücke von Le Bègue, Louis Couperin, D'Andrieu u. a. in eigenen Kopien aus Paris erwähnt, darunter als wertvolle Beigabe ein L.-Couperin-Stück in seiner höchst eigentümlichen Originalnotierung. Ferner bemerkenswerte Proben aus jener Zeit versunkener Klavierherrlichkeit, wo ein Dussek, Ries, Kalkbrenner den Schöpfungen Beethovens und Schuberts erfolgreich Konkurrenz machen konnte. Die beiden letzten Bände sollen, dem Titel nach, moderne Musik bringen. Hier allerdings sinkt das Niveau der Sammlung bedenklich herab. War auf Brahms, Rubinstein und Raff folgt, sind lediglich die Hausautoren des Verlags Ricordi, die hier in einer durch die Schutzfrist erzwungenen Isolierung, zugleich aber auch in einer künstlerisch in keiner Weise gerechtfertigten Anhäufung auftreten. Aus einem Wust von belanglosem Epigonentum hebt sich allein Casella charaktervoll ab. Mag man auch alle nationalen oder finanziellen Rücksichten begreifen und in Anrechnung bringen, — diesen aufgelegten Bombast als repräsentative Darstellung moderner Klaviermusik auszugeben, ist eine Unmöglichkeit.

Wir dürfen schließlich nicht über die Tatsache hinweggehen, daß in einer Antologie der gesamten Klaviermusik, welche ohne die Werke eines Bach, Mozart, Beethoven doch wohl nicht gut denkbar wäre, unter vier Textsprachen die deutsche nicht vertreten ist. Indessen hat eine in gleicher Richtung gehende Bemerkung, die der Unterzeichnete kürzlich an anderer Stelle veröffentlicht hat, bereits erfreulicherweise den Verlag veranlaßt, eine Neuausgabe mit deutschem Text in Angriff zu nehmen. Wir dürfen erwarten, daß hierdurch die Verbreitung eines Werks, das sicherlich in Deutschland auf besonderes Interesse stoßen wird, noch weitgehend gefördert werden wird. Willi Apel

Mitteilungen der DGMW

Ortsgruppe Berlin

Die Ortsgruppe Berlin der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft hat ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Der bisherige Leiter Prof. Dr. Johannes Wolf hat sein Amt niedergelegt. Zum Vorsitzenden wurde Prof. Dr. Georg Schünemann gewählt und vom Präsidenten der DGMW bestätigt. In den Vorstand wurden berufen: zum stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Dr. Arnold Schering, zum Schriftführer und seinem Stellvertreter Dr. Gustav Beckmann und Karl Lütge, zum Kassenwart Dr. H. Osthoff, zu Beisitzern Dr. Wilhelm Krabbe, Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Prof. Alfred Sittard. Die erste Zusammenkunft fand am 27. Januar in der Instrumentensammlung der Hochschule für Musik statt. Den Vortrag hielt Prof. Dr. Schering. Er gab einen Einblick in seine neuesten Forschungen zur Deutung der Beethovenschen Symphonien. (S. den ersten Aufsatz des vorliegenden Heftes unserer Zeitschrift für Musikwissenschaft.) G. B.

---

[1] In Wahrheit handelt es sich an dieser Stelle um einen interessanten Fall von Polyrhythmik: oben $^3/_4$-, unten $^4/_4$-Takt.

Mitteilungen

– Prof. Dr. Rudolf Schwartz (Halle), der ehemalige Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig, hat am 20. Januar das 75. Lebensjahr vollendet. Wir sprechen unserem verehrten Fachgenossen herzliche Glückwünsche aus.

– Dr. Gustav Beckmann (Universitätsbibliothek Berlin) ist zum Bibliotheksrat ernannt worden.

– Die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin, die jetzt von Prof. Dr. Georg Schünemann geleitet wird, hat in allmonatlich stattfindenden, außerordentlich stark besuchten „Musikstunden" begonnen, alte Musik auf historischen Instrumenten darzubieten. Der Eröffnungsabend (20. November v. Js.) brachte Werke von H. F. Biber und J. S. Bach auf zwei Viole d'amore aus dem Jahre 1720, einer Stainer-Gambe (1671) und dem Kielflügel J. S. Bachs. Am zweiten Abend (16. Dezember) v. Js.) hörte man Kompositionen von Gibbons, H. F. Biber, Vivaldi und Schein. Zum erstenmal in der Gegenwart wurde mit größeren Chören von originalen Violen, Gamben und Theorben aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert gespielt. Dabei wirkten u. a. mit die Professoren Hindemith, Grümmer, Mahlke, Ramin, Strub, Schmalstich. Bibers Partia VII, ebenso dessen *d*moll-Sonate (beide aus der „Harmonia artificiosa-ariosa") und Vivaldis Konzert *a*moll für Viola d'amore mit Orchester waren Erstaufführungen.

Georg Schünemann könnte seinen vielen Verdiensten ein neues (und zwar sehr großes) hinzufügen, wenn er wenigstens einen Teil der aufgeführten Musik auf Schallplatten festhalten ließe. Wie wertvoll Lernenden und Lehrenden, Ausführenden und Hörenden die dadurch erreichbare Kenntnis des wirklichen Klanges alter Instrumente sein würde, versteht sich von selbst.

– Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München bot am 23. Januar in der Kleinen Aula: die älteste erhaltene Oper „Euridice" von Jacopo Peri (1600), bearbeitet von Bernard Beyerle (Erstaufführung), und „Combattimento di Tancredi e Clorinda" von Claudio Monteverdi (1624) (Erste Aufführung in Deutschland). Solisten: Kammersängerin Felicia Hüni-Mihacsek, Johanna Hölzl, Berta Metzmacher, Max Hartmann, Max Meili, Max Schindler; Cembalo: Li Stadelmann; Kammerorchester, Chor des Musikwissenschaftlichen Seminars. Leitung: Prof. Dr. Rudolf von Ficker, Bernard Beyerle. Die ZMW wird Näheres über diese Aufführung noch mitteilen.

Februar **Inhalt** 1934

	Seite
Arnold Schering (Berlin), Zur Sinndeutung der 4. u. 5. Symphonie von Beethoven	65
Hans Alfred Grunsky (München), Neues zur Formenlehre	84
Heinz Funck (Freiburg, Br.), Zur Komponistenfrage und Überlieferung des einzigen mehrstimmigen Spottgesanges auf das Augsburger Interim	92
Leo Schrade (Bonn), Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts II	98
Vorlesungen über Musik an Hochschulen (Nachtrag)	117
Bücherschau	117
Neuausgaben alter Musikwerke	125
Mitteilungen der GDMW	127
Mitteilungen	128

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Erscheint monatlich / Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 3 März 1934

Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters

Von

Otto Ursprung, München

Wie jede weitausgreifende wissenschaftliche Fragestellung hat auch die arabische Einflußthese eine längere literarische Vorgeschichte.

Aufgerollt wurde sie anscheinend in dem großen Werk „Dell' origine usw. d'ogni letteratura", Parma 1782ff., von dem spanischen Jesuiten Juan Andrés, der nach Aufhebung seines Ordens in Italien lebte. Als man sich — von der Lage in Deutschland aus gesprochen — der Erforschung der Dichtung und Musik des Mittelalters, besonders der Troubadourkunst und des Minnesangs näher zuzuwenden begann, suchte man in echt romantischem, dem „Allumfassenden" entgegenstrebendem Überschwang ebenfalls weiter auszuholen und versuchte man etwaigen Zusammenhängen zwischen der arabischen und abendländischen Kultur nachzugehen. Herder hatte dahin lautende Hinweise für das literarische Gebiet gegeben, Kiesewetter schrieb eine quellenmäßig fundierte Arbeit „Die Musik der Araber" (1842). Einige Teiluntersuchungen folgten allmählich nach (hierüber Riemann-Einstein, Musiklexikon, 11. Aufl., unter „Araber und Perser"; ferner Hans Spanke, in Ztschr. f. Volkstum u. Kultur der Romanen III, 1930, bes. 250f.). Im übrigen aber wurden die Sehnsüchte der Romantiker nach dem „Allumfassenden" zurückgedrängt durch die ebenso notwendige wie weise Einschränkung, sich erst einmal der Erforschung der eigenen Kultur und ihrer Geschichte zu widmen. Es war aber auch der wissenschaftliche Betrieb auseinander gefallen in ein Spezialistentum mit oft allzu starker Einengung des Forschungsgebietes, mit einer Vernachlässigung großer geistes- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge.

Unverkennbar drängt es aber jetzt auf allen Gebieten wieder dazu, die Forschungsergebnisse zusammenzufassen, die Einzelgebiete wieder in nähere Verbindung miteinander zu bringen, das organische Gewachsensein unserer Kultur als Ganzes vor Augen zu haben, nicht bloß wegen des Reizes, der von umfangreicher gestellten Problemen ausgeht, sondern auch um den Nöten der Zersplitterung und Isolierung

zu entgehen, um ein Stück Einheit für das Wissen um unsere Kultur zu retten und zu erneuern. Dazu kommt, um mit Worten von Hans Dahmen in einer Betrachtung über die neuere Dichtung frei gebrauchend zu sprechen: Nachdem die westliche Orientierung des europäischen Geistes in der Heiligsprechung des „selig in sich geschlossenen, kosmisch ganzen Menschen" und schließlich in einseitiger Vermessenheit und beispielloser Hybris endete, besteht jetzt eine um so größere Geneigtheit, sich wieder der Kräfte zu erinnern, die aus dem östlichen Menschtum dem müde gewordenen Europa zugeströmt waren und wieder zuströmen können.

So also wurde in der letzten Zeit die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische literarische und musikalische Kunst des Mittelalters nicht nur sehr wirkungsvoll wieder aufgeworfen, sondern auch in großartiger Weise unterbaut, und man gab sich der freudvollen Zuversicht hin, für den Nachweis der Einflußnahme zu reichen positiven Ergebnissen gelangt zu sein.

I. Die Vermittlung von Instrumenten durch die Araber an die europäischen Völker, die hauptsächlich vom Osten und Südosten (slavische Länder und Byzanz) und Südwesten (Spanien) her erfolgt ist, bedeutete in erster Linie eine materiale Darbietung. Ihr antwortete eine Übernahme, die bereits eine Auslese traf, je nachdem sich die Instrumente für die aufnehmende Musikkultur eigneten oder nicht, die weiterhin einige Instrumententypen in dem übernommenen, vielfach urtümlichen und unvollkommenen Zustand beließ, an anderen aber Veränderungen und Vereinfachungen, je nach den Zwecken eigenen Tonausdrucks vornahm, und die insgesamt die westeuropäische Musik — um von dieser allein mehr zu sprechen — in eine ganz bestimmte Richtung der Entwicklung verwies. Insofern war also in dem Übermittlungsprozeß sofort auch eine geistige Wertung mittätig, die sich der materialen Einwirkung nicht blindlings überließ und ihr eine bestimmende Haltung der Eigenkultur entgegensetzte. Hiezu werden die folgenden Erörterungen über die Cantigas des Königs Alfons noch einige konkrete Züge beisteuern. Hier darf uns vor allem daran gelegen sein, in dem Übermittlungsprozeß dieses geistige Verhalten der Aufnahmeländer hervorzuheben.

Doch würde es zu weit führen, Herkunft, Wanderungen und Wandlungen der Instrumente im einzelnen namhaft zu machen; hiefür ist zu verweisen auf die bekannten grundlegenden Arbeiten von Curt Sachs, der seine Forschungsergebnisse in den Werken „Reallexikon der Musikinstrumente" (1913) und „Handbuch der Musikinstrumentenkunde" (1920) zusammenfaßte, und von Julius Schlosser, der mit dem Werke „Unsere Musikinstrumente" (1922) sehr würdig nachfolgte.

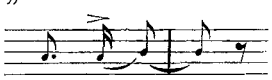
II. Man spricht so gern und vermeintlich so unmittelbar einleuchtend — so schon Gevaert in seinem Rapport usw. über den Zustand der Musik in Spanien, 1852 — von den maurischen Einflüssen auf die spanische Volksmusik. Wohl wissen wir, daß Volk und Adel und Hof in Spanien sich an Tänzen und Gesängen der Mauren ergötzten, wogegen sich dann die Geistlichen und andere streng national und christlich gesinnte Männer mit scharfem Tadel wandten. Ferner tauchen in der literarischen Darstellung der maurischen Musik mehrere Tanztypen wie folia und pasacalle auf (siehe das gleich zu nennende Buch Riberas, Index unter dances), die auch für die Instrumentalmusik der Barockzeit von Bedeutung geworden sind.

Sobald man aber über allgemeine Angaben hinausgehen und die Einflüsse und Nachwirkungen genauer bezeichnen will, beginnen die Schwierigkeiten, die wahrscheinlich vielfach unüberwindlich bleiben werden.

Denn echte arabische Melodien kennen wir erst seit dem 19. Jahrhundert; und maurische Weisen konnten bisher überhaupt nicht nachgewiesen werden. Doch zeigt sich nunmehr ein Silberstreifen am Horizont: Wie vom Kongreß für arabische Musik zu Kairo 1932 (hierüber kurzer Bericht von Curt Sachs, in ZMW XIV, 449) bekannt wird, haben die Marokkaner „die andalusische Tonkunst des 14. Jahrhunderts" sehr treu bewahrt; die Aufnahmekommission des Kongresses, unter Leitung von Robert Lachmann, hat die besten Stücke ihres Repertoriums ausgewählt und auf Schallplatten der *His Masters Voice* festhalten lassen; die ägyptische Regierung hat hier ein Corpus von unschätzbarem Wert zusammengebracht. Die Platten werden nicht in den Handel kommen; aber es wird sich hoffentlich ermöglichen lassen, daß auch die europäischen Phonogrammarchive Exemplare erhalten.

Bisher aber haben wir keine unmittelbar verwendbaren Maßstäbe, keinen einzigen sicheren Prototyp, wenn man Cançons aus alten Sammlungen und sonstigen musikalischen Denkmälern oder Volksweisen der letzten Zeit auf eine maurische Beeinflussung nachprüfen will (in den Gesängen des Cancionero de Palacio Nr. 17 und 18 [hierüber Näheres im Folgenden] weichen die Melodien gerade bei den arabischen Refrainworten voneinander ab).

Darum können auch die Rhythmik und Tonalität der spanischen Volksweisen nicht schon an sich als Nachwirkung des maurischen Musikempfindens angesprochen werden. Hier sehen wir nur dies: Die gesteigerte Rhythmik der spanischen Tanzweisen ist Nachzeichnung des körperlichen Bewegungsablaufs, z. B. des „Anstellschrittes" und der Vollendung desselben wie in dem Beispiel hier:



; sie ist ganz und gar aus dem tänzerischen Gefühl entsprungen.

Und in dem tonalen Verhalten der Melodik — einmal in uralter volksmäßiger melodischer Dur-Moll-Tonalität; ferner in dem rationalisierten diatonischen Tonsystem der spätantiken Musik oder der sogenannten Kirchentöne, das besonders in dem von Italogriechen beeinflußten katalanischen Osten und auf den vorgelagerten Inseln durchaus in die Volksmusik übergegangen ist; endlich in dem chromatisch durchsetzten Tonsystem einschließlich der sog. Zigeunertonart, das ja auch mit einer Weiterbildung des diatonischen Systems in gewissem Zusammenhang steht (A. Gastoué, Über die acht „Töne", Kirchenmusik. Jahrbuch XXV, 1930) — also in all dem sind mehrere Schichten von musikalischen Kulturen übereinander gelagert.

In dem heutigen Bestand an Tänzen und Liedern drückt sich immerhin ein in unserer Frage wohl zu beachtendes Stück alter Kulturverbundenheit dadurch aus, daß die einzelnen Landschaften ihre eigenen Tänze haben. Die Eigenart ist schärfer abgegrenzt in dem durch die Berge geschützten baskischen Norden, wo das baskische Volk, das (nicht ganz unbestritten) als Abkömmling der aus Afrika eingewanderten und von der Latinisierung unberührt gebliebenen Ligurer angesehen wird, niemals der Herrschaft des Islams unterlegen war, sich sogar seine „seltsam uneuropäische Sprache, Euskare, als Rest der alten ligurischen Sprache" erhalten hat und in seiner Musik zum wenigsten viele Grundgehalte von patriarchalischem Alter vertritt. Ein weiteres geschlossenes Gebiet bildet der katalanische Osten mit den Balearen, in dem sich für die alte Zeit die kulturelle Verbindung mit den Italogriechen und später die schon von der Gotenherrschaft herrührende kulturelle Verwandtschaft mit der alten Provence, dem jetzigen Südfrankreich bemerkbar macht. Im zentralen und südlichen Spanien wogen die hier gebrauchten Formen über die Provinzialgrenzen hin und her, ausgenommen Andalusien, wo die Eigenart wieder stärker betont ist.

Die maurischen Einflüsse in der Volksmusik feststellen zu wollen, würde also ein vorerst unmögliches Unterfangen bedeuten. Da bedarf es noch vieler Arbeiten, wie sie hauptsächlich in der spanischen Volksliedbewegung, am straffsten und erfolg-

reichsten in Katalonien, konzentriert sind. (Vgl. O. Ursprung, Neuere Literatur zur spanischen Musikgeschichte, ZMW XII, 1929/30; dazu noch den inzwischen erschienenen Band III der Materials usw., der auf die aus der Gegend von Valencia stammenden Cançons besonders aufmerksam macht; Derselbe, Musikkultur in Spanien, im Handbuch der Spanienkunde, hrsg. von Paul Hartig und W. Schellberg, 1932.)

Hier nun spielt auch, freilich in noch unklaren Umrissen, eine Merkwürdigkeit herein: es sind die „Zwiefachen", taktwechselnde Volkstänze, im Drei-Zwei-Takt, die gegenwärtig wieder ein stärkeres volkskundliches Interesse erregen. Heute noch sind sie lebendig am bayrischen Alpenrand und im nördlichen Oberbayern bis in den bayrischen Wald hinein (Anton Bauer, ZMW VIII, 24ff. und XII, 299ff.) und wurden vor kurzem noch aufgeführt in Norddeutschland vom Harz bis an den Rhein; ferner sind sie in ihren Grundzügen im südlichen wie nördlichen Europa nachgewiesen. Frz. X. Osterrieder („Zwiefache" oder Maruska? in Bayrische Heimat XIII, Nr. 44 [Beilage zur Münchner Zeitung vom 2. Aug. 1932]) wirft die Frage auf, ob nicht hier überall gewisse Einflüsse des Moriskentanzes, namentlich in Verbindung mit dem alten Schwerttanz, vorliegen. Unseres Erachtens läßt sich vorläufig die Fragestellung nur registrieren, aber nicht näher zu ihr Stellung nehmen.

III. 1. Sehr viele Ansprüche hat die arabische Einflußthese auf dem Gebiete der Kunstmusik und Musiktheorie geltend gemacht. Erfreulicherweise hat in der wissenschaftlichen Forschung hier Spanien selbst die Führung übernommen mit dem Werk „La Música de las Cantigas" von dem literarisch fruchtbaren und vielseitigen Arabisten Julián Ribera, Madrid 1922 (veröffentlicht von der Kgl. spanischen Akademie zu Madrid, die bereits die von Marqués de Valmar herausgegebenen zwei Textbände „Cantigas usw. de Don Alfonso el Sabio" 1889 ediert hatte). Von diesem Werk erschien eine getreue Übersetzung als „Music in Ancient Arabia and Spain" [1] (mit einigen Kürzungen, aber diese fast nur in den Erörterungen über die Cantigas). Die Titelfassung des Originals und der Übersetzung ergänzen sich gegenseitig und lassen den vollen Inhalt des Werkes hervortreten; offenbar will aber das englische Buch, das unseren folgenden Ausführungen zugrunde liegt, doch auch eine charakteristische Akzentverschiebung in der Interessennahme mitverstanden wissen.

Der erste Teil des außerordentlich inhaltsreichen Buches bringt eine Darstellung der Geschichte der arabischen Musik im Orient bis zum 12. Jahrhundert, was ihren äußeren Ablauf und gewisse Grundzüge ihrer Theorie anlangt. Es werden hier geschildert die anfänglichen sozialen und religiösen Vorurteile des Islams gegen die Musik, die persischen und byzantinischen Einflüsse zugunsten derselben, die ersten Schulen in Mekka, Medina und Wadi-al-kura, das Aufsteigen zu einer Kunstblüte am Hofe der Kalifen, die Musikpflege zu Damaskus und Bagdad, der Niedergang der Kunst; vom System der arabischen Musik werden die Rhythmik, Harmonik, Formgebung und instrumentale Beteiligung behandelt (Kap. 1—8).

Ein zweiter Teil schildert die Geschichte der arabischen Musik in Spanien, die seit Ende des 8. Jahrhunderts vom Hofe der Omayaden zu Cordoba ausging und besonders von Ziryab und seiner Schule getragen ist. Hier ist die klassische arabische Liedrichtung vertreten. In Andalusien aber entstand — mit dieser Partie steuert der Verfasser dem eigentlichen Ziel seines Werkes entgegen — eine volkstümliche Liedrichtung, eine eigenartige Volks- oder besser Gassenlyrik, die schon bei Mocadem de Cabra, anfangs des 11. Jahrhunderts, und später besonders bei Ibn Kuzman zu beobachten ist. Sie ist geschrieben in der arabischen

[1] Music in Ancient Arabia and Spain. Being La Música des las Cantigas, by Julián Ribera. Translated and abridged by Eleanor Hague and Marion Leffingwell. London 1929. 8°, 283 S. (einschließlich 25 S. Notenbeispiele).

Volkssprache und in Versen nach Silbenzählung sowie in einer Rhythmik gemäß der natürlichen Wortbetonung (also nicht in der literarischen Sprache und nicht nach Versfüßen); die Strophenformen hier heißen Zejel, wenn sie ganz in der Volkssprache geschrieben sind, und Muwashah, wenn sie nur teilweise volkssprachlich und literarisch wieder mehr gehoben sind. (Kap. 9—11; über die volkstümliche Liedrichtung handelt bereits auch Riberas Akademie-Antrittsrede, 1912.)

In einem dritten Teil enthüllt Ribera das eigentliche Ziel seiner Darstellung, er schildert die vermeintliche bestimmende Einflußnahme auf die spanische Musik und überhaupt auf die abendländische ritterliche Liedkunst. Verschiedene Geschichtsquellen aus dem 12. bis Mitte des 15. Jahrhunderts berichten, daß maurische Musik und Musiker, ihre Instrumente, auch Tänze und Lieder nach maurischer Art in christlichen Kreisen Eingang gefunden haben. Namentlich die meisten Hofdichter und ihre Liedsammlungen sollen unter dem Einfluß der arabisch-andalusischen Lyrik gestanden sein. Noch der Cancionero de Palacio aus dem 15. und 16. Jahrhundert, den Barbieri 1890 herausgegeben hat, lege davon Zeugnis ab, da die Gesänge Nr. 17 und 18 den echt orientalisch-arabischen Refrain von den „3 kleinen maurischen Mädchen" bringen. Hiermit glaubt Ribera den Schlüssel gefunden zu haben, zunächst um den sonst unbekannten musikalischen Bau des Zejel mit der Form des Rondellus identifizieren zu können, und er spricht darum die allermeisten Gesänge des Cancionero als Zejel-Formen an. Hievon weit, ja zu weit rückwärts schreitend, kommt der Verfasser zur Folgerung: In der arabischen Einflußsphäre finde sich auch die Erklärung für die Eigenart der spanischen Musik, von der schon mehrmals hervorgehoben wurde, daß sie sich unabhängig von der übrigen europäischen Musik entwickelt habe. Die Cantigas des Königs Alfons X., des Weisen, 1252—84, seien sogar eine „herrliche Sammlung arabischer instrumentaler und vokaler Musik", zu der erst nachträglich die Texte geschaffen wurden. Weder die alte Auffassung über die Cantigas als choralähnliche Melodien, noch die modale Interpretation derselben durch Jean Beck und Pierre Aubry, noch die Erklärung von Riemann können mehr genügen. Vielmehr seien die Cantigas, die fast nur Zejel-Formen aufweisen sollen, in melodischem, rhythmischem und harmonischem Betracht als arabische Musik zu verstehen und zu erklären; da gebe es Tokkaten für Laute, Stücke für einzelne Blasinstrumente, für Dudelsack, für ein Orchester von Blasinstrumenten; aus der hier verlangten technischen Fertigkeit heraus gebe sich noch der Verfasser als Hofkünstler oder als Volksmusikant zu erkennen; hinsichtlich des Alters der Melodien sei bei einigen an die dichterischen Formen zur Zeit des Arabers Tueis, um 650, zu denken, andere sollen „vor-arabische Einflüsse" „zurückweisend auf die griechische oder byzantinische Musik" erscheinen lassen (Kap. 12—19). Der Notenanhang bringt die Cantigas-Melodien überhaupt nur untextiert und als Instrumentalstücke im Sinne Riberas interpretiert. — Auch die Troubadourkunst, exemplifiziert an Marcabru, wird an den Eigenheiten dieser vermeintlichen arabischen Musik zu messen versucht; diese und auch der deutsche Minnesang müßten als Abkömmlinge der arabisch-andalusischen Liedkultur angesehen werden. (Kap. 20; ferner eine eigene Schrift Riberas, La Música andaluza medieval en las Canciones de Trovadores y Minnesingers.) —

Julian Ribera, der gefeierte spanische Arabist, wollte die Metrik der lyrischen Dichtung der spanischen Mauren erforschen, stieß dabei auf die oben charakterisierte arabisch-andalusische Literatur und bezog auch verschiedene Cancioneros in die Untersuchungen ein. Wie er seine Studien durch eine Geschichte der alten arabischen Musik unterbaute, das ist und bleibt eine großartige und hochverdienstliche Tat, die wohl nur der arabistische Fachmann voll würdigen kann; hier bleibt sein Buch ein Werk von grundlegender Bedeutung.

Aber nachdem der gelehrte Arabist im Cancionero de Palacio den oben erwähnten alten arabischen Refrain wiedererkannt hatte (hierüber erste Hälfte des Kap. 13), spiegelte ihm, dem nicht fachmäßig gebildeten und nur experimentierend

vorgehenden Musiker (Vorwort des Buches, ferner Seite 189 und 193), eine Fata morgana literarische und musikalische Zusammenhänge vor, die — wie einst Andrés, Herder und die Romantiker, so neuerdings auch Konrad Burdach annahmen — das maurische Spanien als Wiege der Troubadourkunst und des Minnesangs erscheinen lassen.

Für eine kritische Stellungnahme zu diesen Thesen Riberas ist es von vornherein wertvoll, zu wissen, daß nach der Seite der Arabistik das Feld bereits geklärt ist: Über die vermeintliche maurisch-andalusische Einflußnahme hat sich Mullert in ablehnendem Sinne geäußert (Besprechung von Riberas Akademie-Antrittsrede, in Zeitschrift Islam 1923). Vom Standpunkt der Romanistik aus, durch Untersuchungen über die behaupteten formalen Ähnlichkeiten zwischen der maurisch-andalusischen und der frühromanischen sowie kirchenlateinischen Lyrik, kam Hans Spanke ebenfalls zu einem ablehnenden Urteil (Aufsatz „Die Theorie Riberas usw.", in Zeitschrift ‚Kultur und Volkstum der Romanen', III, 1930; ferner Aufsatz „Das lateinische Rondeau", in Zeitschr. f. franz. Sprache u. Literatur, LIII). Mit Marcabru aber, an dem Ribera exemplifiziert, hatte sich die geistvolle Akademierede von Karl Voßler befaßt (Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils, Sitzungsberichte der Bayr. Akad. der Wiss., Philos.-philol. u. hist. Klasse, 1913); der geistige Ausgang und die künstlerische Entwicklung dieses Trobadors, dessen Schaffensbeginn hier in die dreißiger Jahre des 12. Jahrhunderts vorverlegt wird und der also sogar viel älter als der Cantigas-Sänger Alfonso war, sind wieder unvereinbar mit Riberas Aufstellungen.

Was nun die Musikwissenschaft anlangt, zeigt sich Rafael Mitjana in seiner ausführlichen und kenntnisreichen, in stilistischen Dingen leider nicht gleich klaren Musikgeschichte Spaniens (in Lavignacs Encyclopédie, Tome IV, Paris 1924; das Buch ist vom Verfasser mit 1914 signiert; hier einschlägig S. 1922ff. und 1935ff.) als durchaus nicht unorientiert über die maurische Musik, er geht aber bei den Cantigas offenbar absichtlich über die arabische Einflußthese hinweg. In der Spezialliteratur hatte Friedrich Ludwig schon lange vor Riberas Publikation von 1922 ausführliche Belege dafür erbracht, daß die alte spanische Musik sehr mannigfach von der französischen abhängig war; aber gerade die Forschungen dieses größten aller Kenner der Musik des Mittelalters sind Ribera (übrigens auch Mitjana) leider unbekannt geblieben. Dieses Abhängigkeitsverhältnis wurde dann in Ludwigs späteren Arbeiten, u. a. in dem von ihm stammenden großen Abschnitt in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1924, noch eingehender dargelegt. Ludwigs und Spankes Darlegungen wurden dann erweitert und vertieft durch Higini Anglès, namentlich da er in dem Einleitungsband seiner Ausgabe des Cod. Las Huelgas, 1931, mit viel neuem Quellenmaterial die Frühzeit der spanischen Musikgeschichte darstellt; hier in Bd. I, 54ff. teilt er auch einige Conductus aus Ripoll aus dem anfangenden 12. Jahrhundert mit, in denen bereits Formtypen der Cantigas vorgebildet sind.

Bezüglich der Behauptung Riberas über den instrumentalen Charakter der Melodien ist zu erinnern: Wenn auch gewisse arabische Musikinstrumente von den Christen in Spanien übernommen wurden, so wurden andere, d. h. offenbar solche, die mit der Eigenkultur des aufnehmenden Volkes nicht vereinbar waren, ebenso bestimmt abgelehnt; denn wie H. Anglès in seinem Vortrag auf dem Basler Kongreß 1924 (Bericht, S. 57f.) und dem Schreiber dieser Zeilen gegenüber auch mündlich betont hat, erscheinen in den alten Archivalien die wandernden maurischen Musiker in der Regel mit einem anderen Instrumentarium als die christlichen Joglars. Und selbst bei Übernahme von Instrumenten mußte nicht auch die Aneignung arabischer instrumentaler Weisen als selbstverständlich erfolgen; vielmehr paßte sich jedenfalls auch hier das Instrumentalspiel zunächst, wie es die Struktur des Instrumentes eben verlangte, dem Charakter der Musik des Aufnahmelandes an; und das konnte umso leichter geschehen, als die Melodik noch wenig nach der Eigenart der In-

strumente abdifferenziert war, so daß bisher publizierte alte Instrumentalmelodien nicht immer einwandfrei einem bestimmten Instrument zugewiesen werden können. — Der Grundton der Melodik jener Zeit darf als primär sanglich bezeichnet werden, auch wenn besonders in der Trobadorkunst Gesang und Instrumentalspiel zusammenwirkten; die eingestreuten Melismen oder „flores", also das Zierwerk mochte infolge dieses Zusammenwirkens mehr oder weniger instrumental bedingt sein. Aber es war nicht primär instrumental intentioniert, und seinetwegen müssen auch die Cantigas-Melodien nicht als originär instrumental angesehen werden, sondern es gab eben auch in dieser Gesangsmusik einen gekünstelten Stil ebenso wie in der Textdichtung (siehe oben bei Voßler), Wort und Weise verbinden sich auch hierin zu einer künstlerischen Einheit. — Von den griechischen Musikeinflüssen in Spanien spricht Ribera fast nur vermutungsweise. Aber gerade sie nahmen einen überraschend breiten Raum ein, wie die von den Katalanen so erfolgreich betriebene Sammlung und Erforschung der alten Volksmusik beweist, und sie sind vorzugsweise berufen, so manche „Rätsel" der spanischen Musikkultur zu lösen (O. Ursprung, ZMW XII, 102f).

An Riberas Cantigas-Publikation 1922 hat Johs. Wolf (AfM V, 268ff.) die faksimilierte Wiedergabe des Cod. 10069 der Bibl. Naz. zu Madrid und einiger Proben aus Cod. J. b. 2 der Escorial-Bibl. begrüßt, Riberas Übertragungen aber als unrichtig und systemlos gekennzeichnet. Anglès sodann lieferte in Vida cristiana 1927 Übertragungen und Erläuterungen (hierüber O. Ursprung, ZMW XII, 96f.) und legte dar: Nicht der von Ribera benutzte Madrider Codex, sondern die beiden Escorial-Handschriften sind die musikalisch zuverlässigere Quelle; bei richtiger Übertragung ergeben sich einwandfreie Gesangsmelodien im Stil des 13. Jahrhunderts, die in ternärer oder auch schon binärer Rhythmik und in den Kirchentonarten oder auch in der melodischen Dur-Moll-Tonalität gehalten sind.

2. In der letzten Zeit sind ein paar Publikationen erschienen, die über das System der arabischen Musiklehre handeln und zu Riberas Darstellung wertvolle Ergänzungen bieten: Baron Rodolphe d'Erlanger, La Musique Arabe, Tome I, Al-Fârâbî, Grand Traité de la Musique, Libres I & II, Paris 1930; ferner Robert Lachmann und Mahmud al-Hefni, Ibn Ishâq al-Kindi, Über die Komposition der Melodien, und Eugen Beichert, Die Wissenschaft der Musik bei Al-Fârâbî, Freiburger Diss., Regensburg 1931 (auch in Kichenmus. Jahrbuch 1932).

Al-Kindi, um 790 bis um 874, ist der früheste unter den Schriftstellern des islamischen Kulturkreises, von denen uns Werke über Musik überliefert sind. Aus seinem Traktat ist insbesonders ersichtlich, daß die frühe arabische Musik wenigstens hinsichtlich des Gesamtaufrisses der Musiklehre und der Tonartenlehre sich ganz auf die hellenistische Musikkultur stützt. Um dessentwillen dürfte hier zur kritischen Beleuchtung derselben auch der Aufsatz von A. Gastoué, Über die acht Töne [Tonartenlehre der hellenistischen Alchimisten], im Kirchenmusik. Jahrb. 1930, mit Erfolg angezogen werden.

Al-Fârâbî aber, gest. um 950, ist bekanntlich in erster Linie Enzyklopädist und Wissenschaftstheoretiker, er hat alle Wissenschaftsgebiete seiner Zeit enzyklopädisch bearbeitet; er ist Aristoteliker in der Logik und Physik, Neuplatoniker in der Gotteslehre, er ist Eklektizist und huldigt einem konsequenten Intellektualismus (M. Buchberger, Kirchl. Handlexikon I, 136; derselbe, Lexikon f. Theologie u. Kirche III, 955). In seiner Musiklehre gibt es anscheinend genug Anlässe, besonders den Intellektualismus geltend zu machen. Rodolphe d'Erlanger beschäftigt sich mit Al-Fârâbîs eigentlichem musikalischen Werk, dem „Großen Buch der Musik", und bringt von diesem eine französische Übersetzung. — Gerhard Pietzsch, Die Klassifikation der Musik usw., 1929, 78ff., hebt die diesbezüglichen Begriffsbestimmungen bei Al-Fârâbî, der sich deutlich als griechisch beeinflußt erweist, und bei dem auf

Al-Fârâbî weiterbauenden Gundissalinus hervor. Hiermit befinden also auch wir uns in bester Übereinstimmung. — Eugen Beichert behandelt Al-Fârâbîs Wissenschaftstheorie im Liber de scientiis (auf Grund der lateinischen Übersetzung durch Gerard von Cremona im Jahre 1187) und die darin vorgenommene Einordnung der Musik; dieses Wissenschaftssystem ist hier für sich genommen, ohne auf die Verbindung rückwärts zu Al-Fârâbîs Quellen oder auf die Auswirkung in der Folgezeit näher einzugehen. (Über das einleitende Kapitel siehe noch unten.)

Für unseren Zusammenhang ist also aus den vorgenannten paar Schriften hauptsächlich dieses Ergebnis festzuhalten, daß der Islam in der Musiklehre ebenso wie bekanntlich vor allem in der Philosophie Erbe des Hellenismus war.

3. Für den englischen Arabisten Henry George Farmer stand wieder die Frage nach dem arabischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters, aber mit anderen Stoffgebieten als bei Ribera, im Vordergrund des Interesses. Er schrieb The Arabian influence of musical theory, London 1925 (Journal of the Royal Asiatic Society, Part I); wohl gleichen Inhalts ist The influence of music from Arabic sources, London 1926 (A Lecture delivered befor the Musical Association). Dann verfaßte auch er eine Gesamtdarstellung über die arabische Musik, A History of Arabian Music, London 1929.

In der Schrift „The Arabian influence usw.", die dem Verfasser ds. vorliegt, berührt Farmer ganz kurz die Einflußnahme auf die Volksmusik, die ihm zufolge seit dem 8. Jahrhundert wirksam war und sowohl durch die wandernden Joglars als auch mit der Übernahme arabischer Instrumente weithin verbreitet wurde, und er schildert ausführlicher die Einflußnahme auf die Kunstmusik, die von den literarischen und geistigen Beziehungen zum Abendland seit dem 10./11. Jahrhundert getragen ist.

Da nun sei Folgendes auf die arabische Musik zurückzuführen: 1. das melodische Ornament; 2. das Organum, erwähnt bei Ibn Sīnā, gest. 1037, und vermutlich schon bei Al-Fârâbî; 3. die neuere mathematische Bestimmung der Terz und ihre erlaubte Verwendung in der Komposition; 4. die Instrumentaltabulatur; 5. die sog. Guidonischen Tonsilben und die Buchstabenintervallbezeichnung bei Hermannus Contractus, letztere schon seit der Zeit des Al-Kindi gebraucht; 6. die Rhythmik der „mensuralen Musik"; 7. der Hoquetus; 8. literarische Einflüsse: zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert fertigten die Araber Übersetzungen von mehreren altgriechischen Musiktraktaten; sie schrieben auch originale Traktate, von denen des Al-Fârâbî Liber de scientiis ins Lateinische übersetzt wurde (älteste Übersetzung aus 1130—1150); christliche Gelehrte studierten auf der Schule zu Toledo; auch der bekannte englische Anonymus IV (Couss. Script. I) sei ein Zeuge des arabischen Einflusses, er gebraucht die arabischen Termini für nota; Zitate aus Al-Fârâbî (in der Übersetzung Gerards von Cremona) und Ibn Sīnā finden sich bei Vincent de Beauvais, Walter Odington und Hieronymus de Moravia. „Nach dem 15. Jahrhundert hörte der Einfluß auf die westeuropäische Musik praktisch auf"; nur studienmäßig durch Übersetzungen z. B. von Al-Fârâbîs „De scientia", Paris 1638, beschäftigte man sich noch mit arabischer Musik.

Das ist freilich ein sehr reichhaltiges Register, das hier aufgeführt ist. Der Nachweis für eine Entlehnung aus dem Arabischen ist meistens ganz knapp, nur skizzenhaft geführt. Dabei erweist sich die musikgeschichtliche Orientierung als durchaus nicht stichhaltig. Hier können nur noch kurz ein paar wichtigste Einwände und Gegenargumente aus dem Gebiet der Mehrstimmigkeit und der Musiktheorie Platz finden, nachdem von der Einflußthese hinsichtlich der Volksmusik oben schon ausführlich die Rede war.

Zu 1., 4. und 6.: Wir haben bisher (s. oben!) ja gar keine alten arabischen Melodien noch andere musikalische Denkmäler, um nur das Geringste über Beschaffenheit und Verwendung des melodischen Ornaments, das bei Farmer noch dazu mit dem Discantus identifiziert wird, oder über Instrumentalnotation und Tabulatur (hiezu vgl. die ablehnenden Ausführungen bei Mitjana, a. a. O. 1922f.) aussagen zu können. Die Aufstellungen über das Ornament sind wahrscheinlich, die über die Rhythmik der „Mensural-Musik" aber laut Zitat sicher von Riberas Buch beeinflußt. — Zu 5.: Nirgends ist erwähnt, geschweige denn untersucht, ob die Verwendung von Tonbuchstaben bei den Arabern und den christlichen Schriftstellern nicht etwa auf eine gemeinsame spätantike Quelle zurückgeht. Die sog. Guidonischen Tonsilben sind nachweislich dem Johannes-Hymnus entnommen, dessen Text von Paulus Diaconus, gest. 798, stammt und dessen Melodie, ein Widerschein des Musikschulunterrichts, in einer Handschrift aus Montpellier aus dem 10. Jahrhundert erstmals bezeugt ist (hiezu O. Ursprung, Katholische Kirchenmusik, S. 65 u. 84). — Zu 2.: Beim Organum ist nicht näher gefragt, was die musikwissenschaftlichen Forschungen von Ludwig und neuestens auch von Handschin über sein Alter und seine Herkunft besagen, noch wurde untersucht, welches Bild von der alten arabischen Musik sich aus den literarischen Quellen ergibt und ob dort eine Mehrstimmigkeit im Stil unseres Organums überhaupt möglich war. Beichert, a. a. O., S. 21, gibt eine Stelle wieder, die den Traktat des Al-Fârâbî als „Alii Ispahanensis liber usw." einführt und tatsächlich von einer textverbundenen Mehrstimmigkeit handelt. Aber schon diese Benennung des Autors erregt Verdacht, und die Textkritik wird zu klären haben, ob hier nicht eine in Spanien vorgenommene Interpolation vorliegt und ob nicht dem Interpolator bzw. den Mauren Kenntnis dieser Mehrstimmigkeit durch die hochentwickelten spanischen Organumschulen vermittelt wurde. — Zu 7. und teilweise 8.: Es ist nicht bedacht, daß die lateinischen Theoretiker des Mittelalters gern Fremdwörter gebrauchten, ohne sich mit der Sache selbst bzw. mit deren fremdsprachlichen Quellenschriften oder der fremden Musikkultur eingehender beschäftigt zu haben; dies trifft auch beim Hoquetus zu, der nur innerhalb einer mehrstimmigen Musik, d. i. nach Ausweis der Quellen innerhalb der spanischen Organumkunst, erwachsen sein kann. — Zu 8.: Nur Al-Fârâbîs philosophisches Einleitungswerk Liber de scientiis wurde ins Lateinische übersetzt, nicht auch sein „Großes Buch der Musik"; nur als Wissenschaftstheoretiker und nicht auch als Erforscher und Förderer von musiktheoretischen Einzelheiten wurde also der Verfasser angesehen; und tatsächlich interessierten sich für ihn zunächst der im 12. Jahrhundert als Übersetzer und fruchtbarer kompilatorischer Schriftsteller tätige Gundissalinus zu Segovia, der zur Übersetzerschule von Toledo gehört — Toledo wurde übrigens 1085 von den Christen wieder zurückerobert und war von da an königliche Residenzstadt, war also gerade in der von Farmer angenommenen Einflußzeit nicht mehr spezifisch maurische Gelehrtenschule —, ferner Gerard von Cremona ebenfalls als Übersetzer (Bibl. Paris, Cod. lat. 9335, vom Jahre 1187), weiter der sehr bedeutende Enzyklopädist Vincenz von Beauvais (gest. 1264). Bemerkenswerterweise noch bevor diese Männer das Werk des Al-Fârâbî den Abendländern erschlossen (wenn man überhaupt so sagen darf, da nur zwei Übersetzungshandschriften bekannt sind), war eine systematische Behandlung des gesamten musiktheoretischen Lehrstoffes, wie sie vom neuen wissenschaftlichen Geist der Scholastik gefordert wurde, auch schon vorweg genommen, nämlich durch Frutolf von Bamberg (gest. 1103; Breviarium de musica [ed. Coel. Vivell, 1919]) und wahrscheinlich durch Rudolf von St. Trond (gest. 1138; Quaestiones in musica [ed. Rud. Steglich, 1911]). Also selbst als Wissenschaftstheoretiker hat Al-Fârâbî im musikalischen Schrifttum nur noch eine sehr untergeordnete Bedeutung.

3a. Die vorstehende Liste wird noch durch einen oben bei 5 einzureihenden Punkt erweitert, wenn der übrigens recht anregende Aufsatz „Entwicklung unserer Notenschrift aus dem Tonsehen" von Albert Wellek (Acta musicologica IV, 1932, hier

S. 121) sagt: Der Gebrauch farbiger Linien in der Neumenschreibung, die seit dem 10. Jahrhundert verwendete rote Linie für den Ton *f* und später einige andersfarbige, dürften von den Arabern übernommen sein; denn im Orient waren von alters her die Hauptfarben den Tönen, Farben und Töne aber wieder den Gestirnen zugeordnet.

Nur ein Gegenargument diene hier zur Widerlegung dieser Aufstellung: Die Abendländer selbst wußten schon lange vor dem 10. Jahrhundert mit schwarzem und rotem Schreibstoff sehr gut umzugehen und suchten mittels des Farbenunterschieds innerhalb des Schriftsatzes eine Veranschaulichung zu erreichen. Bereits der Kirchenlehrer Hieronymus (gest. 420) spricht einmal davon, daß man Menning zur Schreibung der Zahlen verwendet; das ist um so bemerkenswerter, als die uns überlieferten ältesten Handschriften nur in schwarz geschrieben sind (freundliche Mitteilung von Herrn Bernhard Bischoff). Die Verwendung von rot entspricht offenbar einer Schulpraxis, wie ja Hieronymus sich allenthalben sehr stark an die Schultradition hält. Aus unterrichtlichen Zwecken waren mehrere, im 10. Jahrhundert erscheinende Neuerungen auf musikalischem Gebiet hervorgegangen, wohl auch die Farbigkeit der Neumen- bzw. Notenlinien. Hier ist also wieder eine jener Stellen, von denen wir sagen dürfen, es tritt hier (ähnlich wie in der Musiktheorie, besonders der Tonartenlehre und der Neumenrhythmik des Anonymus Vaticanus) eine wohl uralte Schultradition in das Licht der Geschichte.

4. Das literarisch reich belegte Einleitungskapitel zur Arbeit von Beichert, das von den kulturellen Beziehungen zwischen Mauren und dem Abendland im Mittelalter handelt, hält sich im wesentlichen an die Aufstellungen, die sich bei Ribera, Farmer und im Zusammenhang mit Peter Wagners These von der byzantinischen Einflußnahme auf die abendländische Musik des Mittelalters finden; in manchen Punkten gibt der Verfasser durch weitere Literaturzitate noch nähere Ausführungen. Des Verfassers bejahende Stellungnahme zur Einflußfrage (über Begriffsbestimmungen und Wissenschaftstheorie hinaus) wurde offenbar wesentlich dadurch erleichtert, daß ihm die oben angezogene wichtige Abhandlung von Spanke entgangen ist.

IV. In alten Handschriften rein abendländischer Herkunft, die auf unseren Bibliotheken erhalten sind, finden sich jedenfalls auch öfter Einträge arabischer Schriftzeichen und Wörter.

So z. B. im Cod. lat. 14733 der Staatsbibl. München, einem Notizbuch des Regensburger Kanonikus Hugo von Lerchenfeld aus den Jahren 1167—1216, stehen auch einige arabische Zahlenzeichen (Bernhard Bischoff, Regensburger Beiträge zur mittelalterlichen Dramatik und Ikonographie, in Histor. Vierteljahrsschrift 1932, S. 512); Cod. 318 saec. XI. der Bibliothek Montecasino enthält einige Tonnamen in arabischer Sprache (Peter Wagner, Neumenkunde 1912, 105[2] und 225[1]). Hier handelt es sich um dieselbe Erscheinung wie bei Einträgen des griechischen Alphabets, beim Gebrauch des damaligen überraschend kleinen, wenn auch oft auftauchenden Schatzes von Fremdwörtern griechischer Herkunft u. ä. m. oder beim Vorkommen selbst der altägyptischen Monatsnamen (s. unten den Aufsatz von Ursprung): solche Einträge sind Zeugen einer gewissen, noch äußerlich bleibenden Interessenahme an den fremdländischen Kulturen, mit denen die Mitteleuropäer um diese Zeit vor allem durch die Kreuzzüge und die Südländer ohnehin durch die geographische Nachbarschaft zusammengeführt wurden. Aber an eine tiefergehende kulturelle Einwirkung dürfte auch hier nicht zu denken sein; denn weder die gelegentlichen Notizen des Regensburger Kanonikers, noch die überaus traditionell gefestigte Art des benediktinischen Stammklosters Montecasino sprechen dafür; auch steht zunächst noch dahin, ob die Araber damals ein „sehr gesangs- und musikfreudiges Volk" waren (P. Wagner, a. a. O.) bzw. ob die, wie wir aus Riberas Buch jetzt wissen, prinzipielle Kunstfeindlichkeit des Islams damals in den breiten Volksschichten, abgesehen von den luxuriösen Hofhaltungen, schon überwunden war.

V. Es existiert bekanntlich eine These vom byzantinischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters, die von Peter Wagner — nach einigen literarischen Andeutungen früherer Autoren — auf das musikalische Gebiet übertragen und systematisch ausgebaut wurde und in dieser Form drei Jahrzehnte Zeit hatte, um sich in unserer Literatur in weitgehendem Maße einzubürgern. Ihr zufolge soll die Musik des Abendlandes vom 7. bis 14./15. Jahrhundert die entscheidenden Anregungen zu neuen Entwicklungsvorgängen ein um das andere Mal griechischen Vorbildern entnommen haben; der bedeutendste Teil der nachgregorianischen liturgisch-musikalischen Kunst und der sich damit berührenden allgemeinen Musikkultur, namentlich auch die Musiktheorie, wären demnach von Byzanz abhängig. — Nunmehr ist auch eine These vom arabischen Einfluß vorhanden, die seit zwei Jahrzehnten ebenfalls zu sehr anspruchsvollen Weiterungen geführt hat. Hier ist das Ergebnis, daß wichtigste Teile der weltlichen und allgemein-geistlichen dichterisch-musikalischen Kultur und ansehnliche Erscheinungen auf musik-theoretischem Gebiete bis ins 14. Jahrhundert hinein arabisch inspiriert seien.

Die beiden Thesen stehen sich in manchen Dingen, besonders hinsichtlich der Notation, des Organums und der Theorie, diametral gegenüber. Werden aber die Aufstellungen der beiden Thesen, soweit sie miteinander vereinbar sind, zusammengehalten, was bliebe da von der abendländischen literarisch-musikalischen Kultur des Mittelalters als eigene Schöpfung noch übrig? Während dieses doch auf allen anderen Gebieten höchste Leistungen vollbracht hat, soll es hier so unselbständig gewesen sein und „erst im 15. Jahrhundert zur Selbständigkeit erwacht sein" (P. Wagner)? Schon bei dieser einfachen Gegenprobe ist ersichtlich, daß die hier und dort aufgemachte Rechnung nicht stimmt.

Wie hier zur arabischen Einflußthese, ist vom Verfasser ds. zur byzantinischen Frage ein positiver Gegenbeweis geliefert worden in der Abhandlung „Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der Musik des Mittelalters" in ZMW XII, 193ff.[1].

Es bieten die beiden Thesen aber auch noch ein methodologisches Interesse.

Wenn man zusieht auf die Stoffbeziehung, d. h. was alles unter dem arabischen Einfluß mit inbegriffen wird, dann darf daran erinnert werden, daß eine grundlegende Unterscheidung zu treffen ist, die dahin lautet: 1. Inwieferne waren die Mauren lediglich Übermittler eines fremden, im Wesentlichen bereits feststehenden und auch von ihnen benützten Geistesguts? Hier handelt es sich für die Musikwissenschaft

[1] P. Wagner, in dem Aufsatz Zur mittelalterlichen Tonartenlehre, in „Studien zur Musikgeschichte, Festschrift für Guido Adler" 1930, gibt der Meinung Ausdruck, meine oben zitierte Abhandlung sei von der Absicht „die ausschließliche Latinität des mittelalterlichen Gesangs beweisen zu wollen" diktiert. Peter Wagner ist leider nicht mehr unter uns. Das legt seinen im Temperament überschäumenden Äußerungen gegenüber eine pietätvolle Zurückhaltung auf. Das aber darf gesagt werden: Ebenso wie ich aus sachlichen Gründen ihm in der Neumenrhythmik und seinen diesbezüglichen Auseinandersetzungen mit Solesmes beipflichte, sah ich mich in der byzantinischen Einflußthese aus rein sachlichen Gründen veranlaßt, ihm entgegenzutreten. Ich leugne auch nicht, daß in der Musik und namentlich in der Musiktheorie des Mittelalters griechische Einwirkungen vorhanden sind; nur handelt es sich bei diesen nicht um zeitgenössische byzantinische Übertragungen, sondern teils um Nachwirkungen aus altem griechischem, inzwischen bodenständig verarbeitetem Kulturgut und teils um Befruchtung aus altem literarischen und liturgischen Gut, letzteres auf dem Wege gräzistischer Studien. Wenn einmal die vorgregorianische liturgische Kunst besonders in Frankreich, England und Spanien durchforscht ist, über die P. Wagner vielfach hinwegsieht, wird meine Stellungnahme zu Wagners byzantinischer Einflußthese noch in manchen Dingen des genaueren erhärtet werden.

bekanntlich vor allem um Fragen propädeutischer Art, bei denen immer noch Aristoteles als großer Wissenschaftstheoretiker Führer ist, und um das reichhaltige musiktheoretische Gebiet. 2. Inwieferne sind aus der musikalischen Eigenkultur des Islams und der Mauren Übernahmen seitens des christlichen Abendlandes erfolgt? Solche sind aber, abgesehen von mehreren Instrumenten unter der oben erwähnten Einschränkung, mangels jeglicher altarabischer Melodien bisher nicht nachzuweisen.

Farmers Arbeit geht rein kompilatorisch vor, seine Aufstellungen sind darum auch leicht zu durchschauen. Peter Wagners und Riberas Thesen hingegen sind in genetischer Darstellung aufgebaut; in einer ob der Konsequenz sicher imponierenden Weise sind hier die Folgerungen zu Ende gedacht; gerade sie bieten eine nähergehende methodologische Seite dar, die für die rechte Würdigung der Thesen wohl zu beachten ist. In beiden Thesen sind nämlich große Entwicklungen und Zusammenhänge übersehen, die sich im Abendlande selbst abgewickelt haben; gewisse Einzelzüge, die zunächst isoliert dargestellt wurden und augenblicklich nicht voll zu erklären waren, haben genügt, um den Blick in die Ferne schweifen zu lassen und von dort her ein entscheidendes Glied in der vermeintlichen Entwicklungsrichtung supponierend herbeizuholen. Peter Wagner war in der Musik des Mittelalters (die Choralgeschichte bis kurz nach Gregor I. scheidet hier aus) auf mehrere, als griechisch bzw. byzantinisch aufgefaßte Erscheinungen in Choral- und Musiktheorie gestoßen; zu ihrer Erklärung supponierte er eine einseitig byzantinierende Tätigkeit der sog. griechischen Päpste (von denen aber mehrere nachweislich durch die römische schola cantorum hindurchgegangen waren) und die Anwesenheit griechischer Mönche in Franken und Alemannien etwa in der Karolingerzeit. Ribera war einerseits unbefriedigt von der veralteten, innerlich unberechtigten Betrachtung der Cantigas als choralähnliche Gesänge (im Buch Seite 5 und 88), andererseits hatte er die Beobachtungen an dem arabischen Refrain gemacht; so drängte es ihn zu einem Erklärungsversuch aus seinem arabischen bzw. maurischen Forschungsgebiet heraus; da nun supponierte er die Existenz und Auswirkung einer wissenschaftlich nicht nachweisbaren sehr frühen romanisch-andalusischen Volkspoesie, ferner eine vom umgebenden Abendland unabhängige Musikentwicklung in Spanien, endlich die musikalische Identität von Rondellus und Zejel.

Dann wird freilich von beiden Forschern wieder sehr konsequent fortgefahren und werden die Folgerungen straff durchgeführt. Diese Konsequenz wirkt gewiß bestechend; der schon mit der ersten Supposition gemachte Fehler wird aber damit nicht behoben. Das also ist die methodisch wunde Stelle in beiden Thesen. Doch auch der Gegner reicht über sie hinweg den Schöpfern dieser Thesen die Hand, denn die hier aufgebotene Kraft und Konsequenz gibt Zeugnis von einem starken, auch im Irren noch hochachtbaren Geist.

Und trotz allem haben solche Thesen, die apodiktisch gestellt sind, das große Verdienst, daß auf ihre Veranlassung hin die Forschung Entwicklungsvorgänge und Wesenszüge der Musikkultur immer tiefer und eindringender zu ergründen sucht.

Abschluß der vorstehenden Arbeit: Oktober 1932.

Nachtrag: 1. Zur arabischen Einflußthese. Friedrich Gennrich, Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, VII (1929), 187—227. Er weist die Anfänge des Minnesangs zunächst aus „gewissen Dispositionen der mittelalterlichen Mentalität“ d. i. aus einer gewissen Übertragung des katholischen Mariendienstes auf höfischen Frauendienst, ferner hinsichtlich der Musik und Liedstruktur (mit besonderer Wendung gegen die These Riberas) aus dem eigenständigen Formbau bereits der ersten provenzalischen Minnelieder und seiner Weiterbildung, die aus der geistlichen lateinischen Liedliteratur der Kirche gespeist wurde.

Erna Patzelt, Die fränkische Kultur und der Islam usw., mit besonderer Berücksichtigung der nordischen Entwicklung. Eine universalhistorische Studie. (Veröffentlichungen des Seminars für Wirtschafts- und Kulturgeschichte an der Universität Wien, Bd. 4) Baden-Wien usw. 1932. Nimmt ablehnend Stellung gegen die 1923 zuerst vorgetragene Theorie des

belgischen Gelehrten Henri Pirenne, die dem Islam die entscheidende Rolle für den Aufbau der europäischen Kultur zuweisen will — also geradezu eine panislamitische Einflußthese —, und behandelt die hier einschlägigen wirtschaftsgeschichtlichen Fragen des frühen Mittelalters. Kommt für unsere Frage als Grenzgebiet in Betracht.

Dr. Otto Pretzel, Priv.-Doz. für Arabistik an der Universität München, dessen Probevorlesung über „Kaiser Friedrich II. und seine Beziehungen zum geistigen Leben des Islam" handelte, erteilte mir freundlichst Auskunft dahinlautend, daß die diesbezüglichen Quellenschriften nur über rein spekulative Fragen philosophischer und theologischer Art handeln, nirgends über Poesie und Musik.

2. Zur byzantinischen Einflußthese. Friedrich Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932; hier besonders Kapitel Sequenzentypus, S. 104ff. und 120. Lehnt ebenfalls eine Übernahme der Sequenz oder Beeinflussung durch Byzanz ab; die abendländische Entstehung derselben wird durch einige Beispiele neuerdings belegt.

Aus der neuen Ausgabe „Die göttliche Liturgie unseres hl. Vaters Johannes Chrysostomus" (Griech. Text des Ordinariums, deutsche Übersetzung, Anmerkungen von Plazidus de Meester, München 1932) ist ein Doppeltes ersichtlich. In der byzantinischen Liturgie wird der Agnus Dei-Gedanke zweimal berührt, im Vorbereitungsritus in ausführlicherem Wortlaut, dann vor der Kommunion nur mit dem Stichwort, beide Male vom Zelebranten nur in still gesprochenen Gebeten (a. a. O., S. 14/15 und 90/91). Die römische Liturgie hat keinen Vorbereitungsritus wie die griechische Liturgie; vor der Kommunion, an einer Stelle analog der griechischen Liturgie, wurde das Agnus Dei bekanntlich durch Papst Sergius I. (gest. 701) eingefügt, aber in förmlich biblizistischer Strenge nach dem Schrifttext, in dreimaliger Wiederholung, als geschlossene Gesangsgruppe, dem Zelebranten und dem ganzen assistierenden Klerus zugehörig. Also selbst für den Agnus Dei-Gesang, der als eine stärkste Position für die byzantinische Einfluß-These gelten konnte, ist nur eine rein sachliche Anregung gegeben, die nähere Ausführung derselben vollzog sich in Rom ganz selbständig in liturgischer, textlicher und musikalischer Hinsicht. — Während die byzantinische Chrysostomus-Liturgie an mehreren Stellen Erweiterungen durch Troparien und Kontakion aufweist, sind gerade nach der Epistel die zwei Versus und Alleluia von solchen unberührt geblieben (a. a. O., S. 44/45); ja, die Verse wurden sogar vernachlässigt, werden heute vielfach ausgelassen, hier fehlt also überhaupt, was als liturgisch-musikalisches Analogon für die Sequenzen in der römischen Liturgie angesprochen werden könnte. Und die Troparien konnten nicht Vorbild der lateinischen Tropen sein; denn letztere stehen gerade nicht an Stellen, die analog dem griechischen Ritus sind, und überhaupt stellen sie eine andere Gattung von liturgischen Gesängen dar.

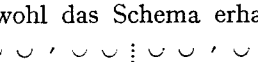
Zu Ventadorns Melodien

Von

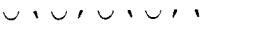
Hans Joachim Moser, Berlin

Der Breslauer Altmeister der Romanistik, Carl Appel[1], der 1915 die Texte der Lieder Bernarts von Ventadorn herausgab, schenkt uns jetzt in knapper Zusammenfassung auch die 18 (19) erhaltenen Singweisen, aus allen vier Quellen jeweils übersichtlich untereinandergesetzt[2]. Die Umschreibung ist denkbar sorgfältig erfolgt, und wir dürfen mit besonderer Befriedigung einem Nicht-Musikwissenschaftler die wahrhaft fachmännische Sicherheit der Lesung attestieren. Da der Herausgeber bereits damals die Notierungen aus Mailand, Ambr. RH Sup., und Paris, B. nat. frçs. 22543, photographisch geboten hatte, die Hs. fr. 20050 aber schon 1892 von der *Société des Anciens Textes* faksimiliert worden war, brauchte er diesmal nur noch die Aufzeichnungen aus fonds fr. 844 im Lichtbild beizufügen — nun hat man das gesamte Anschauungsmaterial greifbar beisammen. Damit ist uns nicht nur das Melodien-Erbe des berühmtesten Trobadors im vollen Umfang des Erhaltenen neu geschenkt, von dem bisher nur wenige Nummern durch Restori, Ludwig, Gennrich zugänglich gemacht worden waren, sondern zugleich das älteste Personalkorpus weltlicher Melodien des Abendlandes überhaupt — die Jahreszahl „um 1150" überholt noch die frühesten Weisen des deutschen Minnesangs um ein sehr entscheidendes Halbjahrhundert.

Mit dankenswerter Zurückhaltung hat Appel sich in der Übertragung darauf beschränkt, alles *choraliter* Notierte auch nur als Neumation wiederzugeben, also auf jeden Rhythmisierungsversuch zu verzichten, den er unserer Zunft überläßt. Im folgenden soll mit aller Vorsicht dazu einiges versuchsweise beigebracht werden, ebenso über die tonartliche Zuordnung, für die Appel sich ebenfalls zu unsern treuen Händen als nicht zuständig erklärt. Dabei gilt es allerdings, einige kleine Auffassungsunterschiede zu klären, da Appel (S. 3) mehreren Trobador-Rhythmisierungen Ludwigs den Vorwurf macht, sie „stünden mit der Betonung der Textworte in deutlichstem Widerspruch." Was Appel meint, geht sehr klar aus jenen Betonungsschemata hervor, die er jedesmal neben die zwei von ihm beigebrachten Textstrophen stellt. Da in sämtlichen Fällen dieserhalb die Strophen sich untereinander widersprechen, so handelt es sich bei Appels Schemata gar nicht um das „Grundmetrum des ganzen Liedes", das wir Musiker der Singweisennotierung als für alle Strophen gleiche „Idee" zugrunde legen müssen, sondern um die „Sinn- und Aussprache-gerechte" Betonung jeder Einzelstrophe, und es gehört zur Eigenart der romanischen Sprachen bis ins heutige Französisch hinein, darin einen wesentlichen Widerspruch zu dulden. Aus der Marseillaise z. B. würde die bekannte Zeile *contre nous de la tyrannie* nach Appel wohl das Schema erhalten



während Ludwig nach dem musikalischen Takt



[1] Soeben trifft die Nachricht von Appels Hinscheiden ein.

[2] Beiheft 81 zur Zs. f. rom. Philologie (Halle 1934), 46 S. u. 8 Tafeln.

geschrieben haben würde. Es ist bei Appel die gleiche „vernünftige“ Betonung, wie wenn ein Geistlicher die bekannte Luthersche Verdeutschung des [*A*] *solis ortus cardine* aussprechen würde

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkant,
daß sich wunder alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt,

während für den Musiker — alles „gregorianisch Freischwebenden“ unbeschadet — doch durch alle Strophen das Metrum läuft, das die letzte Strophe geradezu „opitzisch“ eindeutig aufdeckt:

Lob sei Gott dem Vater than,
Lob sei Gott seim eingen Sohn,
Lob sei Gott dem heilgen Geist
immer und in Ewigkeit,

also auch in der ersten Strophe, was eben aus der Spannung zweier Prinzipien soviel „schwebend deklamierte“ Energie schafft:

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
daß sich wunder alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Selbstverständlich sollen weder die Lutherstrophen noch die Troubadourverse nach solchem Akzentschema gehackt werden — nehmen wir den Stärkeunterschied zwischen Hebung und Senkung so gering an, daß er eben nur noch gerade als solcher gedacht und geahnt werden kann, fügen wir außerdem noch jenes „monodische Rubato“ beliebig hinzu, dessen Erwähnung bei Joh. de Grocheo als *musica non ita praecise mensurata* Appel treffend heranzieht: dann wird man verstehen, daß für das Abszissensystem von Pulsen, das im letzten Untergrunde klopft, für den Canevasrahmen, auf dem die mannichfachsten lebendigen Wortkurven organisch erblühen sollen, vielfach Schemata (Modi!) herangezogen werden müssen, von denen der Sprachmetriker gern soll sagen dürfen, sie widerstrebten der „natürlichen Betonung“ in 50 v. H. der Fälle. Stellen wir gleich von Ventadorns berühmtem Lerchenlied neben die Appelschen Lesebetonungen, die strophenweise wechseln, das für alle Strophen gemeinsame Singschema:

Sprechbetonung:	Singschema:
Can vei la lauzeta mover	Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,	de joi sas alas contral rai,
que s'oblid e.s laissa chazer	que s'oblid e.s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai	per la doussor c'al cor li vai

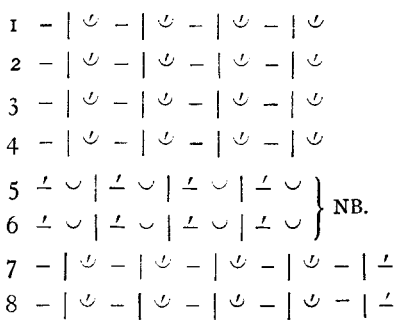
ái! tán grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no.m fon.

Ái, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai
usw.

ai! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu veya jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no.m fon.

Ai, las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai
usw.

Dieser Widerspruch zwischen Sprech- und Singakzent wird aber noch dadurch sehr gemildert, daß der romanische Modus bekanntlich gern die Hebung kurz und die Senkung lang nimmt; dafür ist die einzige Mensuralfassung einer Ventadornschen Melodie, *Ab joi mou lo vers* in fonds fr. 22543, höchst lehrreich, die das Prinzip — bis auf wenige, die Mensur bloß andeutende, Notierungsfreiheiten — recht sauber durchführt und obendrein bei „umsetzender" Betonung auch noch das Längen-Kürzen-Verhältnis umkehrt[1].



Vgl. unten Notenbelspiel II! Es geht also durch das ganze Stück das „Metrum" – ⏑ pausenlos durch, nur daß sich in Zeile 5 und 6 wohltuend der „Akzent" verschiebt; in 7 und 8 tritt dann noch je ein weiterer Iktus mit Schlußmelisma hinzu.

Da also Ein- und Zweiwertigkeit von Hebung und Senkung vertauschbar sind, habe ich in Notenbeispiel I (wie Rietsch bei seinen Übertragungen aus der Wiener Frauenlobhandschrift, DTÖ XX 2) ⏑ – und – ⏑ je nach den vorhandenen Melismen so frei gewechselt, daß sich immer möglichst schlichte Rhythmen ergaben — ob oder , soll ja auch gänzlich frei verschwimmen. Beispiel III erfolgt rhythmisch zwingend aus II.

Es ergibt sich weiter die uns von Appel bewußt überlassene Aufgabe, soweit die 2—3 erhaltenen Melodiefassungen auf dieselbe Grundform zurückweisen (was fast immer der Fall ist) diese mit möglichst hoher Wahrscheinlichkeit aus der inneren Logik der Melodie wiederherzustellen. Ganz richtig betont der Herausgeber, daß das Alter der Aufzeichnung nichts für ihre Quellennähe beweise — ein goldnes Wort auch an alle auf „älteste" Fassungen erpichte Hymnologen und Volksliedforscher!

Meine „Kombinationsfassungen" wollen also nicht die Einzelüberlieferungen

[1] An zwei Stellen scheint Textzeilen je eine Silbe zu fehlen: bei *En cossirer* (Appel S. 31) Str. 1 Zeile 6 und bei *Lancan folhon* (S. 40) Str. 1 Zeile 3.

gegeneinander ausspielen, sondern setzen sie vorläufig einmal als gleichwertig voraus und folgen jeweils dem „Majoritätstatbestand", soweit dieser etwas innerlich Überzeugendes zu haben scheint — man kann selbstversändlich in Kleinigkeiten auch zu anderen Konjekturen gelangen. Bei *Ab joi mou lo vers* beweist die Transposition der Weise in fr. 844 auf die Oberquinte (besonders Appel S. 12 oben), daß der Originaltonart dauernd das ♭ vorgesetzt werden muß, da das Mittelalter nur das das C- und F-System, zur Not noch das B-System der *Musica ficta,* nicht aber ein G-System mit dem ♯ kannte. Die den Fassungen beigefügten kirchentonartlichen Bestimmungen bedürfen zunächst noch keiner Erläuterung. Höchstens sei bei I Zeile 7 für den Schlußton *e* auf die Parallele der melodiegleichen Zeile 4 und auf die (von mir Basler Kongreßbericht 1924, S. 264ff.) zahlreich nachgewiesenen Fälle hingedeutet, daß der neue Zeilenbeginn bereits die Tonhöhe des alten Zeilenendes „infiziert".

Überwiegen ganz entschieden die jambischen und trochäischen Achtsilbler — *La douza votz ai auzida* bringt auf je 6 Achtsilbler auch je 2 zu sieben und *Pois preyatz me* lauter Sechssilbler, — so fesseln zwei Gesänge durch vielleicht daktylische Zehn- und Elfsilbler: *Be m'an perdut, lai enves Ventadorn* und *Can vei lo flor l'erba vert e la folha.* Beide haben siebenzeilige Strophen und bilden so eine merkwürdige Familie mit dem ebenfalls daktylisch-siebenzeiligen Juwel Walters von der Vogelweide *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande;* daß hier 6 Zeilen immer schwach weiblich, also elfsilbig ausgehen, ist kein größerer Unterschied als zwischen der von Gennrich nachgewiesenen auftaktigen Nachdichtungen des Rudolf v. Fenis zu Folquets volltaktigem *Sitot me suis* auch.

Ventadorn: a, b⌣, a, b⌣, a, a, b⌣
bzw.: a⌣, b⌣, b⌣, a⌣, c, c, d
Walter: a⌣, b⌣, a⌣, b⌣, c, d⌣ d⌣.

Es ist also garnicht schwer, beiden Ventadornschen Melodien, zumal der zweiten, auch das Lied „Erste Begegnung" des Vogelweiders zu unterlegen und es so wieder stilecht singbar zu machen. Es kommt dabei sogar eine so herrliche Einheit von Wort und Weise zustande, daß man fast annehmen muß, Walter habe Ventadorns Melodie benutzt. Man kann auch diese drei daktylischen Stücke zu fünfhebigen Jamben auseinanderziehen:

Be m'an perdut lai enves Ventadorn
Can vei lo flor l'erba vert e la folha
Wol mich der stunde, daz ich sie erkande.

Aber das würde an den prachtvollen Stücken allen Spiritus zum Teufel jagen und nur das Phlegma übriglassen; für den 3. Modus entscheidet sowohl die Mehrzahl der Sprechbetonungen Appels wie auch die Überzahl der natürlichen Akzente bei Walter. Freilich: das sind keine antiken Daktylen, wo immer auf eine doppelwertige Länge zwei Kürzen oder eine Länge kommen, sondern man kann eher von einem spondäischen Dreisilbler sprechen, wie es ja auch die Mensuraltheorie der

Frankonen mit | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ausdrückt. Dabei ist jedoch der Anonymus Sowa sehr zu beachten, der die Verwandlung des 3. in den tribrachischen 6. Modus verkündet[1]; sollte da nicht als natürlichstes Zwischenglied zwischen *Modus longus* und *Modus brevis* anzunehmen sein, daß statt des für Übertragungen üblichen steifen $\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 der weit fließendere $\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 𝅗𝅥 anzunehmen sei, wie ich ihn bei *Sitot me suis a tard aperzeubutz*[2] anzuwenden versucht habe? Ich gebe als Vorschlag hier unten Beispiel IV und V zu $\frac{3}{2}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ausgeglichen und sogar 𝅗𝅥 𝅗𝅥. 𝅘𝅥, da sowohl im Provenzalischen wie im Mittelhochdeutschen ganz auffällig oft die 2. Silbe länger als die 3. ist: | *flor l'herba* | *chan dels au-* | *ab lautre* | *e joi,* || *Wol mich der* | *muot hât be-* | *ir rôter* | *lieplîchen* | usw.

Schließlich noch eine Übersicht über die tonartliche Zugehörigkeit der sämtlichen Melodien, auf die Ventadorn gesungen hat;

1. Can vei la lauzeta mover, *d* aeolisch (4 Fassungen)
2. Ab joi mou lo vers e.l comens, *F* jonisch (3 Fass.)
3. Ara no vei luzir novelh, *g* dorisch (3 Fass.)
4. Can par la flors jostal vert folh, *d* aeolisch (3 Fass., am besten G)
5. Non es meravelha s'eu chan, *d* aeolisch (2 Fass., am besten G)
6. La dousa votz ai auzida, *d* aeolisch (2 Fass.)
7. Eram cosselhatz, senhor, *e* phrygisch (2 Fass., nach R)
8. Be m'an perdut lai enves Ventadorn, *C* jonisch (2 Fass., nach G)
9. Conortz, era sai eu be, *C* mixolydisch (2 Fass., nach G)
10. Pois preyatz me, senhor, *a* phrygisch (2 Fass., nach G)
11. En cossirer et en esmai, *e* phrygisch (1 Fass.)
12. Amors, e que.us es vejaire, *C* jonisch (1 Fass.)
13. A! Tantas bonas chansos, *g* mixolydisch (Hypo-Dur?, 1 Fass.)
14. Lancan vei la folha, *g* mixolydisch (1 Fass.)
15. Can l'erba fresch'elh folha par, *d* dorisch (1 Fass.)
16. Estat ai com om esperdutz, *C* jonisch (1 Fass.)
17. Lancan folhon bosc e jarric, *d* aeolisch (1 Fass.)
18. Can vei lo flor, l'erba vert e la folha, *g* mixolydisch? (Hypo-Dur?, 1 Fass.)

Anhang (Peire d'Auvergne):

Amics Bernartz de Ventadorn, *g* dorisch.

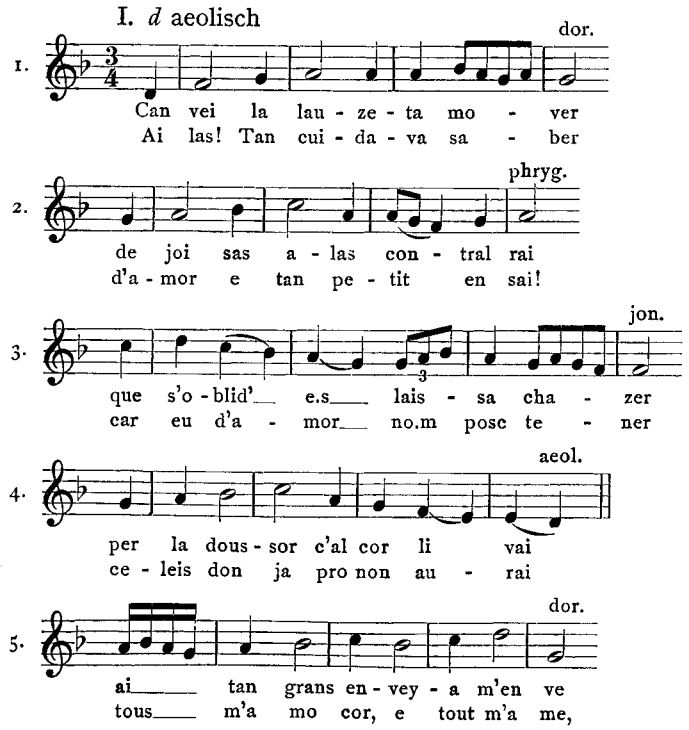
Das wären also: aeolisch 5, jonisch 4, mixolydisch 4, dorisch 3, phrygisch 3.

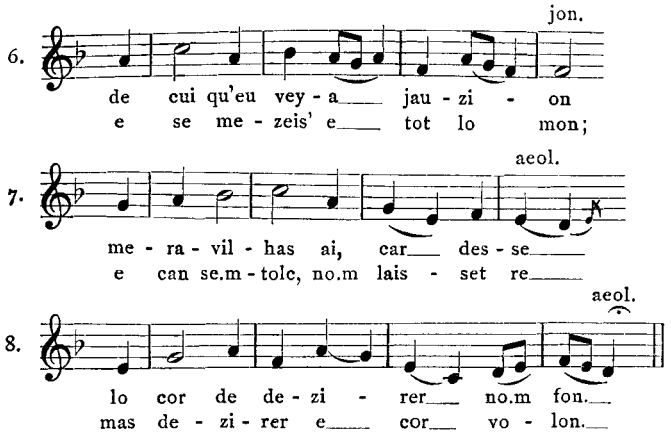
[1] Vgl. ZMW XV 422ff.
[2] Minnesang und Volkslied (erweiterte Ausgabe, Merseburger, 1932), Nr. 3.

Die Zählung klingt reichlich glareanisch; doch ging es wohl nicht gut an, Weisen auf Finalis *d*, in denen *h* überhaupt keine, *b* aber die alleinige Rolle spielt, als dorisch zu buchen; bei einigen hier als *g* mixolydisch gezählten Weisen möchte ich fast den Begriff Hypo-Dur prägen, so sehr empfindet man die Finalis *G* als Quintschluß zu *C* (so mehrfach auch in den Melodien der Jenaer Handschrift); auch manche „phrygische" Finales berühren wie Terzschlüsse (einmal geht die Parallelquelle tatsächlich nach Jonisch und die jonischen Weisen fallen wieder — wie im deutschen Minnesang — durch die primitive Disposition der Distinktionen aus dem kirchentonartlichen Rahmen heraus. Der größte Teil der Melodien zeigt weder auffallend pentatonische noch bevorzugt hexachordale Wendungen, im Gegenteil wird gern der Schritt von der siebenten zur achten Stufe getan, z. B. bei *Can vei la flor,* bei *Non es meravilha,* worin man vielleicht „weltliche" Züge sehen darf — andere wieder kommen kaum aus dem Quintenumfang heraus.

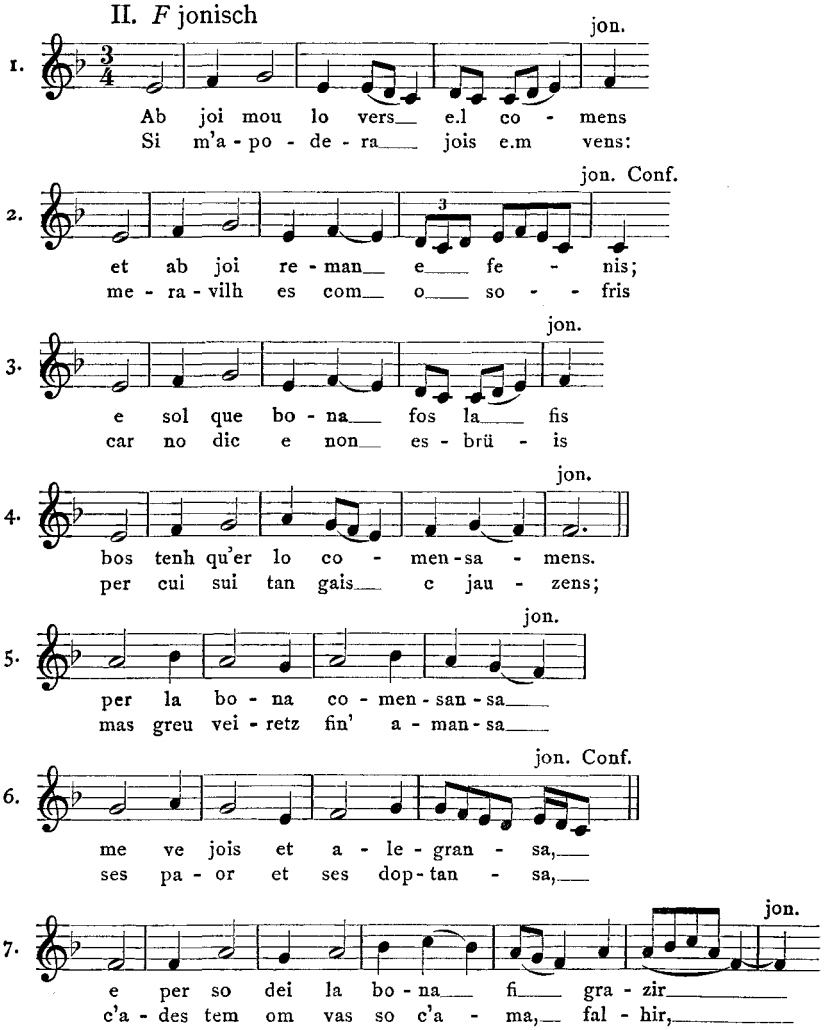
Ob man bei der Tönewahl ein Tonarten-Ethos-Prinzip herauslesen darf? Ich wage das bei der teils allzu typischen Affekthaltung und Affektmischung der Gedichte kaum zu behaupten. Auch bieten 18 (19) Weisen für eine solche Statistik ein zu schmales Feld; immerhin sollte man einmal versuchen, hier einer etwaigen Gesetzmäßigkeit nachzuspüren.

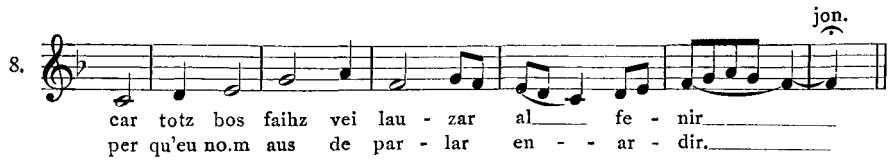
C. Appel verdient für seine Darbietung großen Dank. Wenn nun Gennrich und Beck doch bald mit den in Aussicht gestellten großen Melodie-Sammlungen der Trobadours und Trouvères kommen wollten — das Ergebnis verspräche nach den bisherigen Kostproben nicht nur wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch reiche Ernte!



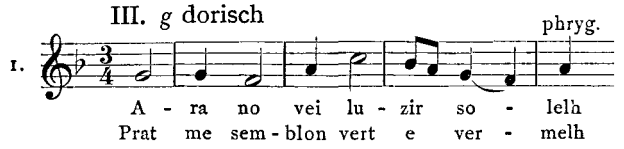

jon.
6.
de cui qu'eu vey - a jau - zi - on
e se me - zeis' e tot lo mon;
aeol.
7.
me - ra - vil - has ai, car des - se
e can se.m - tolc, no.m lais - set re
aeol.
8.
lo cor de de - zi - rer no.m fon.
mas de - zi - rer e cor vo - lon.

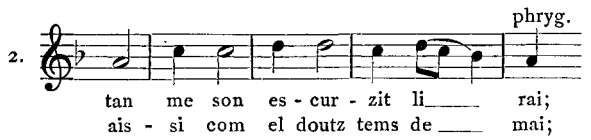
II. *F* jonisch

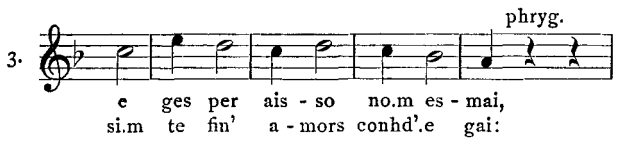

jon.
1.
Ab joi mou lo vers e.l co - mens
Si m'a - po - de - ra jois e.m vens:
jon. Conf.
2.
3
et ab joi re - man e fe - nis;
me - ra - vilh es com o so - - fris
jon.
3.
e sol que bo - na fos la fis
car no dic e non es - brü - is
jon.
4.
bos tenh qu'er lo co - men - sa - mens.
per cui sui tan gais c jau - zens;
jon.
5.
per la bo - na co - men - san - sa
mas greu vei - retz fin' a - man - sa
jon. Conf.
6.
me ve jois et a - le - gran - sa,
ses pa - or et ses dop - tan - sa,
jon.
7.
e per so dei la bo - na fi gra - zir
c'a - des tem om vas so c'a - ma, fal - hir,

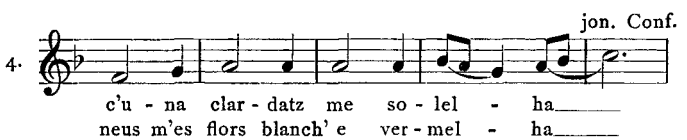


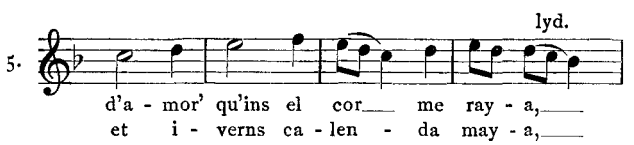
III. *g* dorisch

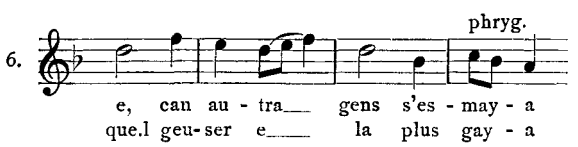


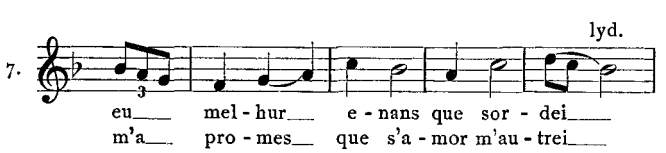


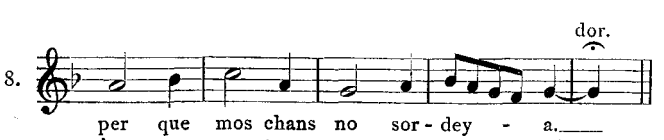




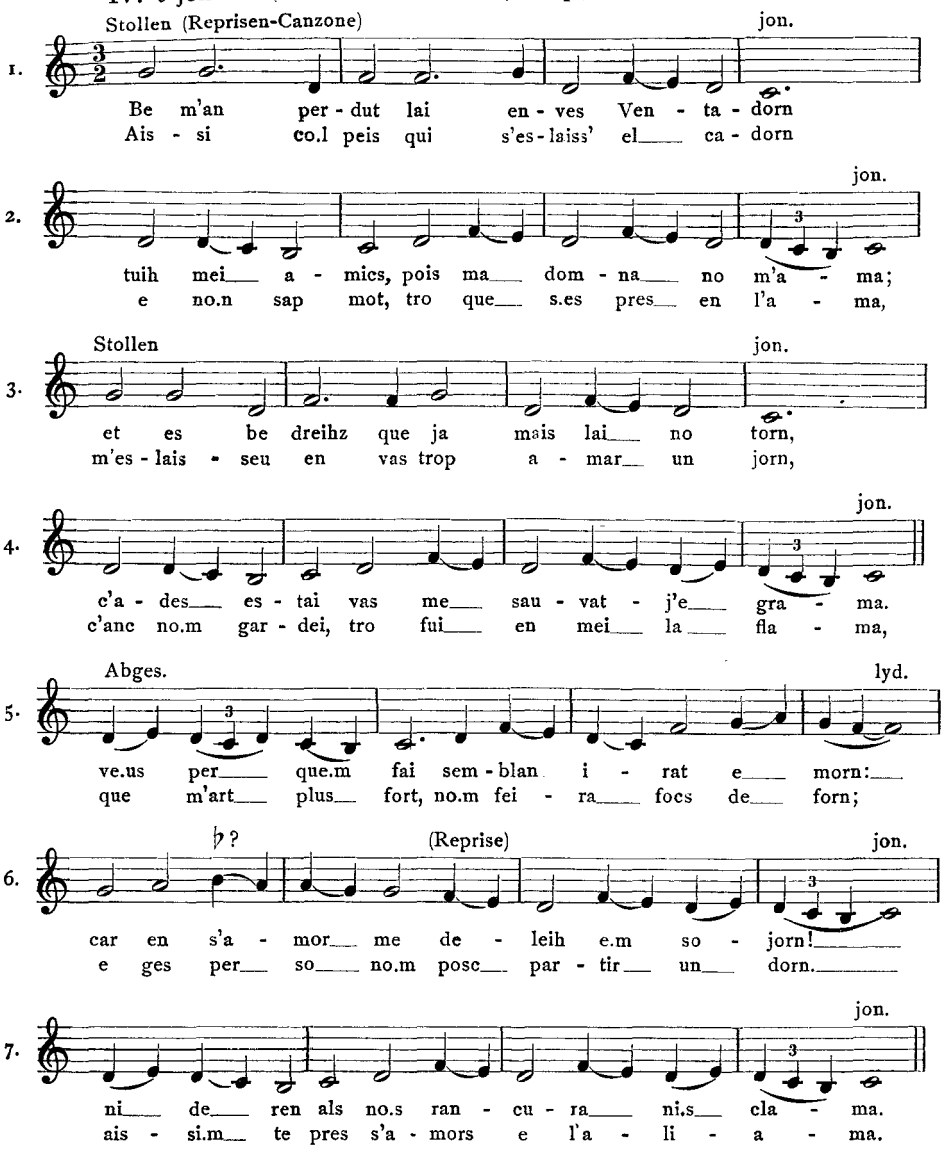




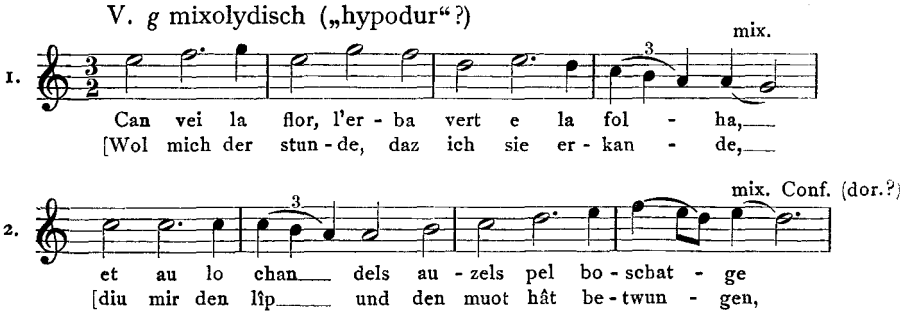


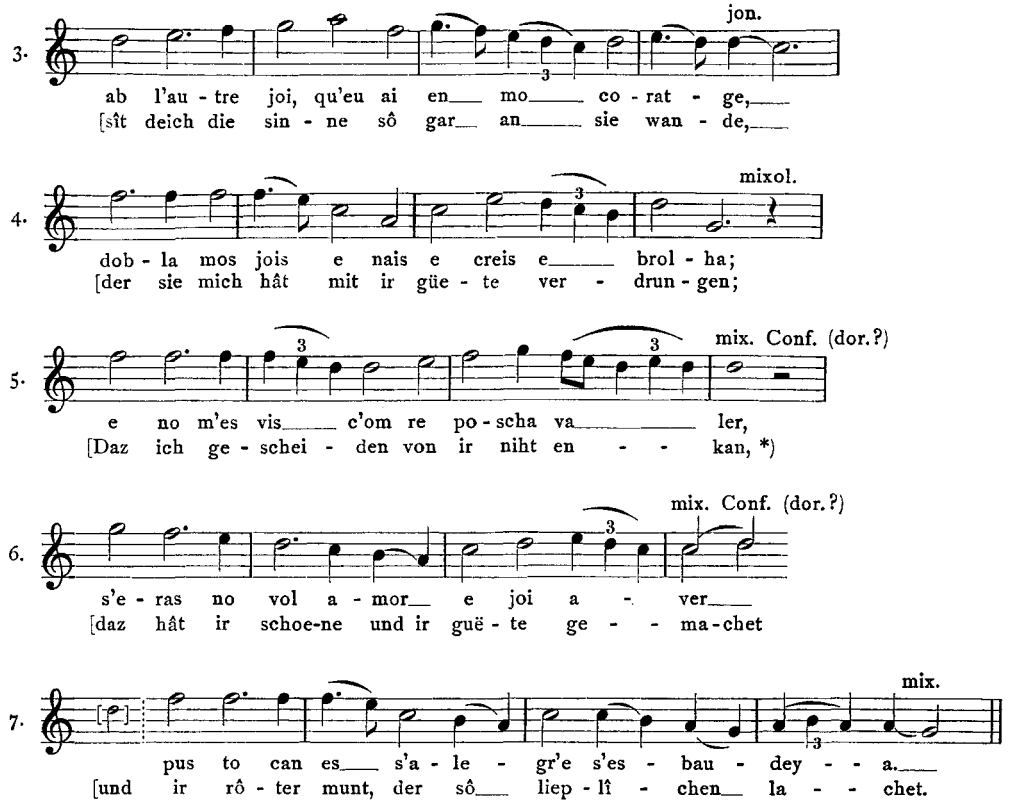


IV. *c* jonisch (nach Ambrosiana R 71 Sup.).



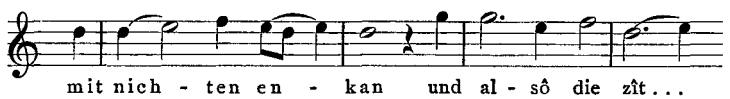
V. *g* mixolydisch („hypodur"?)





NB. Bei Walters Text wäre auch Tausch der 3. u. 4. Melodiezeile möglich, um der häufigen Regel „gleicher Reim, gleiche Zeilenfinalis" zu entsprechen.

*) Vgl. den merkwürdigen melodischen und textlichen Anklang an Folquet's Melodie mit Rudolf's von Fenis' († 1198) Verdeutschung:



Hat Walter das im Ohr gehabt, hat ihn die Ähnlichkeit der Melodiewendung auf den alleinstehenden Reim seiner Strophe gebracht?

Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts

Von

Leo Schrade, Bonn

(Schluß)

Mit Giovanni Gabrieli (1557—1612), dem Altersgenossen Grecos (*1548), Góngoras (*1561), Annibale Caraccis (*1560), beginnt die dritte und letzte Periode der musikalischen Maniera, die zugleich ihr Ende ist. Wenn Giovanni sich zuerst dem um mehr als ein Menschenalter reiferen Andrea Gabrieli künstlerisch verbindet, so bedeutet das in dem Beginn ein bewußtes Mitgehen auf gemeinsamem Wege. Als Giovanni von seinem Oheim Unterricht erhielt, war Andrea bereits ein alter Mann. Aber jene Neigung zu Andrea ist noch mehr. Sie zeigt den Willen zur Erhaltung der Tradition. Denn diese Erhaltung knüpfte sich von vornherein bei Gabrieli immer an Sinn und Bedeutung des Wortes und mochte ein Beharrungsvermögen sein, das die eindringlichen theoretischen Formulierungen und die entschlossene Gesinnung Zarlinos sicher bestärkt und gründlich verwurzelt haben. Unter den Kompositionen Giovanni Gabrielis hat die Gestaltung religiöser Texte offenkundig das Übergewicht. In diesem Traditionsgefühl entdeckt er das Maniera-Verhältnis zum Wort schöpferisch neu mit reformatorischen Ideen im geistlichen Text. Darin liegt auch die Bedeutung jenes eben erwähnten Übergewichts der religiösen Kompositionen, die nun in dem Enthusiasmus Gabrielis für die Gegenreformation ihre neue, große Entscheidung erleben. Die Wortverbundenheit der Musik kann auch in diesem Sinn aus dem Werk Gabrielis nicht weggedacht werden. Offenbar überschneidet sich bei ihm die zwangvolle Imitazione delle parole als musikalische Gestaltkraft mit der Macht des religiösen Inhalts im Wort. Wieweit Gabrieli der Idee der Gegenreformation verbunden ist, beweist sehr schlagend und mit einfachen Worten seine Widmung an die Fugger-Brüder. Ihnen widmet er die Sacrae Symphoniae (I, 1597), den Fuggern, denen er befreundet ist, aber mit der ausdrücklichen Begründung, weil die vier Brüder Fugger einig wären, „den katholischen Glauben mitten unter dem Hader in Deutschland zu bewahren" [1]. Sicher ist Giovanni Gabrieli in seinen überwiegend geistlichen Kompositionen kulturgeschichtlich Repräsentant der Gegenreformation, die sich nun auch in Venedig geltend machte, nachdem gerade hier und in Oberitalien vereinzelt ganz offenkundig protestantische Neigungen wachgeworden waren; und man denke an das grausige Geschick, das fast zu gleicher Zeit den Philosophen Giordano Bruno in Venedig ereilte und sich in Rom, der Hochburg der gegenreformatorischen Inquisition, vollendete.

Aber es scheint wohl auch, daß der sich musikalisch äußernde Spiritualismus der geistlichen Kompositionen eines Giovanni Gabrieli im Sinne der Gegenreformation eine positive Lösung der Maniera war. Und darin liegt auch die kulturgeschichtliche Bindung und Erklärung für seine Bevorzugung der religiösen Texte. Giovanni bewegt sich zunächst in den Formen der Maniera, die Andrea Gabrieli zeit seines Lebens durchgebildet hatte. Kaum eine Komposition zeigt den Konstruktivismus in der Siebenstimmigkeit so schlagend, wie die Motette „Ego dixi Domine" [2], nur daß Giovanni (hier wenigstens) auf die melismatische Zerdehnung der Linie verzichtet, dafür aber zu gleichem Zweck über andere Mittel verfügt. Wenn man diesem Werk die Komposition „O quam suavis est" (ebenfalls 7st.) [3]

[1] Vgl. C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, I, 48.
[2] Vgl. C. v. Winterfeld, a. a. O., III, 3ff.
[3] Sacrae Symphoniae, ed. C. Hasler, 1598, Nr. 44.

gegenüberstellt, so offenbart sie höchstens die ungeheure, fast ekstatische Erregung, die die Rhythmik der Linienzeichnung ergriffen hat, aber noch nicht ihren Zerfall. Die Vehemenz ist gewachsen, aber ohne Wandlung der Grundhaltung der Maniera. Das spiegelt auch Gabrielis „Exaudi Deus orationem meam" wieder[1]. Es ist zweifellos, daß der „verzückte" Schwung der Linie, die gedrängte tessitura in der Steigerung des Affekts, in der Ekstatik gewonnen ist. Auch die Doppelchörigkeit ändert an den Verhältnissen noch nicht viel und wird überhaupt mehr zur Symbolkraft des Klanges und zur Strukturierung der Komposition durch Klangphänomene ausgenutzt, als daß sie der Maniera den Boden entzieht. Dies gilt umso entschiedener, als Gabrieli nicht von der bei ihm religiös fundierten Imitazione des einzelnen Wortes im Klang weicht. Die Motetten der Symphoniae sacrae I von 1597 erhellen diesen Vorgang, wie etwa mit der Passionsmotette „O Domine Jesu Christe"[2] oder mit dem „Jubilate Deo omnis terra"[3] (beide Kompositionen 8st. und doppelchörig). Gerade in der größten Bewegtheit und Erregung hat die (für sich genommen fast maßlose) „figura serpentinate" in der melodischen Linie ihren gewollten Sinn der Maniera, wie es Gabrieli etwa in der (8st. und doppelchörigen) Motette „Misericordias Domini" (T. 55ff.) und im Schluß-Alleluja der (8st., nicht doppelchörigen) Motette „Jubilemus singuli" ausdrückt[4]. Überall herrscht die „Imitazione" in ihrer Mannigfaltigkeit, je und je mit wechselnder Auffassung dieses Prinzips und des in das Nachahmungsverfahren getriebenen Soggetto. Gerade aus den Sprachbeziehungen heraus kommt Gabrieli zu einer unmittelbaren Imitazione des gegebenen Wortaffekts, die vielleicht nur deshalb nicht mehr so radikal und „realistisch" erscheint, weil Gabrieli sie oft gleich im Gesamtklang wie eine musikalische Deklamation durchführt. Man wird hier auf das heftige „invocavero te velociter" der Motette „Domine exaudi" (10st. doppelchörig) zu verweisen haben[5].

Allmählich wird es immer deutlicher, wie Ausmaß und Bedeutung der Achtstimmigkeit in die inneren Spannungen einer Problematik hineingeraten, wie sie „fast das Mindestmaß an Klangmitteln" darstellt, „dessen die Phantasie eines Gabrieli bedurfte, um sich im grenzenlosen Tonraum frei zu entfalten"[6]. Die Entscheidungen scheinen längst gefallen zu sein, als in dem denkwürdigen Jahre 1615 der zweite Teil der „Symphoniae sacrae" und die „Canzoni et Sonate" in Venedig erschienen, die die Bewegung durch einen von der 3- bis zur 22-Stimmigkeit gebildeten Tonraum zeigen. In eben diesen neuen Klangraum, der jetzt so viel Leidenschaftlichkeit und musikalisch-geistige Ekstase zu formen und auszudrücken fähig geworden war, ist das ganze Schwergewicht der Stilproblematik verlegt, und dessen Neuheit wird an allen Stellen sichtbar, in den Klangmassen, in der Klangmischung, in dem Klangerreger. Zuvor konnte selbst die acht- oder zehnstimmige Komposition alle künstlerischen Eigenheiten der Imitazione del Soggetto in der Maniera-Haltung, alle Spielarten des durchrationalisierten Konstruktivismus darstellen, mit oder ohne Doppelchörigkeit. Da war es noch möglich, die Imitazione del Soggetto (di cantilena) wie in einem melodischen Wechselspiel, wie eine ununterbrochene Ausbreitung der „vera melodia" strukturell sinngerecht im gesamten Stimmenkörper durchzuführen. Der Tonraum der Achtstimmigkeit wird, wie wir sahen, zu eng und gesprengt. Das bedeutete aber nicht nur eine willentliche Ausweitung, eine Folgerung, die man vollzieht, weil die Bedürfnisse gewachsen waren. Eine Steigerung wie diese, von der man glaubte, daß sie die Ausdrucksmöglichkeiten des Affekts zweifellos erhöhen

---

[1] Ebenda, Nr. 45 (7st.).

[2] C. v. Winterfeld, a. a. O. III, 11ff. Vgl. auch Giovanni Gabrieli, Drei Motetten, ed. H. Besseler, = Das Chorwerk H. 10, 1931, 4ff.

[3] Sacrae Symphoniae, ed. C. Hasler 1598, Nr. 60.

[4] Nr. 61 und 65 der Sacrae Symph. (Hasler).

[5] 1597; vgl. Winterfeld, a. a. O., III, 17.

[6] H. Besseler im Chorwerk H. 10, 2 (Vorwort).

würde, hatte eine notwendige Rückwirkung auf die innere und einzelne Formprägung der Komposition. Durch diese Rückwirkung wurde nun tatsächlich die große Abrechnung mit dem Stil der älteren Generation möglich, und mit einem Male schien der Weg frei für die endliche Lösung von der Maniera. Man war drauf und dran, auf der Grenze zwischen stile antico und moderno die ältere Form nun auch wirklich und vollständig für veraltet zu erklären. Die aus der Klangweitung notwendig gewordene Rückwirkung vollzog sich so, daß der alte Stil musikalisch-strukturell platterdings unverständlich werden mußte, ob man auch Werke in jenem alten überlieferten Typus weiter pflegte oder nicht. Wenn er in der Acht- oder Zehnstimmigkeit noch als das durchgeführt werden konnte, was er war, so mußte er fortan sinnlos erscheinen, unwirklich und blutleer oder — gekünstelt und gemacht. So löst sich denn von dem Klangproblem, das primär geworden war, eine eigene Technik ab, und aus dem Klang bildete sich ein strukturierendes Tonleben als harmonische Masse, die sich nicht etwa „sukzessiv" auftürmt und erst im Entstehen wirklich wird, die vielmehr schon fertig in der künstlerischen Konzeption vorausbesteht. Jetzt war es möglich, mit solchem Verstehen der Klangmasse „Konsequenzen" zu ziehen. Die Melodie, die in der Maniera einen so langen Atem hatte und bald unendlich, bald wie eine figura serpentinata erschien, wird zerschlagen. Zerschlagen werden auch die verwickelten Formen der Imitazione, die ja nur um des Soggetto willen ihr Recht behauptet hat, die eben die „Endlosigkeit" der Melodie bedingte und den Konstruktivismus gerade dadurch immer wieder festigte. Jetzt, wo der Blick für neue satztechnische Perspektiven wieder geöffnet war, stehen sich kompakte Klangmassen gegenüber, die sich im einzelnen in kurze, durchsichtige, zum Teil fugierte Motive mit raschem Wechsel in Maß und Bewegung gliedern. Drei, vier, fünf Chöre bilden jetzt mit je eigenem Stimmapparat die Klangmassen, deren Grundgesetz nur in einem die Geltung der Maniera nicht verleugnen will: in dem Ziel der affektischen Imitazione delle parole, in dem geistig-klanglichen Ausdeuten des Wortaffekts. Aber dieses Erbe der Maniera hat man ja (vielleicht mit einer einzigen eng begrenzten Ausnahme in Florenz — Caccini durch Galilei) auch im Barock nicht beiseite geworfen, sondern nach wie vor namentlich bei Monteverdi und Schütz in höchstem Maße durchgeistigt auszuprägen verstanden.

Dazu kommt, daß der Klangerreger als solcher eine neue gewichtige Rolle spielt. Das mochte auch daher rühren, daß das Instrument, in der Vereinzelung sowohl wie in der Geschlossenheit des Gesamtinstrumentariums, zum gleichwertigen Ausdrucksmittel aufrückt. Allein, die neuen Positionen des Klangerregers hatten wieder ganz eigene Rückwirkungen auf die musikalische Satzform zur Folge. Der neue Organismus, selbst chorisch ausgedeutet und in der Struktur bewertet, stellt sich neben den Vokalchor. Daran ermessen wir, daß Klang- und Satzprobleme wechselseitig ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Mit allen Mitteln geht man gegen den Konstruktivismus der Maniera vor und bestürmt ihn von allen Seiten mit den neuen Bestrebungen. Die getrennte Aufstellung der Chöre, der Vokalgruppen oder Instrumentenkörper, verlangte eine besondere Satztechnik, wenn die Klangvorstellungen verwirklicht werden sollten. Denn die einzelnen Chöre, instrumentale und vokale, waren über den ganzen Kirchenraum verteilt, standen bald in der Mitte, in den Ecken und Nischen, bald auf den Choremporen, auf Gerüsten, in völliger Zerstreuung der Klangquelle also. Dadurch wurde vollends dem alten Chorstil ein schnelles Ende bereitet. Das Problem lag nicht mehr allein in der strengen Durchführung einer strukturell bestimmenden Imitazione, mochte sie sich auswirken wie sie wollte, sondern in der Lösung der Klangvorstellung. So kam es im Satz zu mannigfachen Verdoppelungen mit stärkster Betonung der Fundamentalbässe in den Einzelchören und zu klanglichen Parallelführungen in allen möglichen Stimmen, besonders da, wo zum Vokalchor noch Instrumente hinzutraten, eine Satztechnik des Klanges, die selbstverständlich in der Maniera unmöglich und höchst fehlerhaft, hier aber als notwendige Bewältigung der klanglichen

Gegebenheiten erscheinen muß. Darin mag eine gewisse sensitive Form des Hörens stecken und eine offene Rücksichtnahme auf Hören und Verstehen. Denn, so etwa sagt Michael Praetorius, in der räumlichen Chortrennung und in dem ungeheuren Ausmaß der Vielchörigkeit könnten Dinge verwischt und unklar werden, die zu hören und satztechnisch zu fundieren unbedingt notwendig sei: also etwa die fundamentalen Bässe oder der Cantus firmus, sofern er vorhanden ist. Daher würde es keinen Verstoß gegen herkömmliche Regeln bedeuten, wenn man solche Stimmträger durch instrumentale Verstärkungen akzentuiert, also satztechnisch sowohl wie klanglich herausstellt. Selbst da, wo von einem unmittelbaren Ausdruck der Generalbaßpraxis, wie in den meisten Werken Gabrielis, noch nicht die Rede sein kann, ist in seinen jüngsten Kompositionen die fundamentale Funktion des Basses als Harmoniegerüst und -träger zur allgemeinen Vorstellung geworden. Gelegentlich werden sogar jene verstärkenden Parallelführungen mit einer solchen Baßstimme, die die ganze Komposition trägt und daher genügend stark sein müsse, in einen ausdrücklichen Gegensatz zur Maniera betont und gefordert. Allerdings gehörte auch nicht allzuviel Beobachtungsgabe dazu, diesen Gegensatz festzustellen und letzten Endes damit auch den vollständigen Zusammenbruch der alten Satztechnik der Maniera zuzugeben. Die Mittel, die man jetzt besaß, waren scharf genug, um die Maniera allmählich ganz aus dem Felde zu schlagen.

Die mannigfaltigsten Gründe haben an dem Umbruch der inneren Formgebung gewirkt, und vor allem schlug die neue Klangkonzeption gegen die Maniera aus. Die Venezianer haben damit den endgültigen Sieg des Colorito über den Disegno bekundet. Freilich wird es nicht schwer halten, älteres Erbgut in der Komposition immer wieder aufzudecken. Deutlich tritt der Realismus, der der Maniera eigen war, bei der (6st.) Motette „Timor et tremor venerunt super me" hervor[1]. Gabrieli löst den besonderen Sinn des Textes mit einer Deutung des Einzelwortes auf, die ihm die Gestaltweise vorschreibt. Indem er mit dem Ausdruck dieses Wortes ringt, ringt er mit dem musikalischen Affekt. Das Wort treibt ihn dazu an, durch den Wert des unmittelbaren Ausschöpfens die künstlerische Form zu bestimmen. Er findet ein Melos und eine Stimmenverwebung, die mit dem Realismus der Maniera den Wortaffekt sichtbar werden läßt. „Timor" und „tremor" werden durch die Imitazione delle parole verbildlicht, und sie bestimmen die Substanz der musikalischen Form. Vom einzelnen Wort geht jener Zwang zu einmaliger Nachahmung aus, dem sich die Komponisten der Maniera unterwerfen. Die Befreiung von diesem Realismus, der jedesmal am einzelnen Wort entstand und dabei immer neu als Problem fragwürdig war, kam erst durch die barocke Umdeutung des mit der Maniera gestalteten einzelnen Wortsinnes in einen Stimmungscharakter, der sich kategorisieren ließ und durch typisierte Figuren musikalisch-geistig bewältigt werden konnte. Der späte Giovanni Gabrieli hat auch bereits diese Lösung und Gestaltweise geprägt, wie wir es an dem Alleluja der (15 st.) „Salvator noster"-Motette mit der Eindruckskraft einer neuen Formgebung erfahren. Auch Monteverdi hat einer Nachahmung breitesten Raum gegeben, aber er hat auch in einzigartigem Sinn zur Nachahmung des jeweiligen Wortes (nicht der Bedeutung des ganzen Satzes) aufgefordert, und zwar so, daß dieses Einzelwort eine Gesamtstilhaltung und nicht mehr die besondere figürliche Darstellung verursachen müsse[2]. So kam es auch von dieser Seite der

[1] Vgl. Winterfeld, a. a. O., III, 133.

[2] Vgl. Monteverdis Brief über den Text „La finta pazza Licori" G. Strozzis vom 7. Mai 1627 und die Begründnng des im Vorwort zu den Madrigali Guerrieri, et Amorosi von 1638 erklärten und bereits im Combattimento di Tancredi con Clorinda von 1624 gestalteten „stile concitato". — Im übrigen sei auch auf die bekannte Gesangslehre Christoph Bernhards verwiesen, der die Imitazione delle parole der Maniera für unerläßlich hält und den „Verstand der Wortte" beachtet wissen will, so, daß z. B. „Confirmatio" mit einer Passage oder „Abyssus" mit einem Lauf in die Höhe völlig unsinnig wäre; bei Ch. Bernhard ist diese Maniera nicht eben verwunderlich, da er überdies im Kompositionstraktat

Imitazione delle parole zu einem Bruch mit der Maniera, der ja von Vincenzo Galilei angesichts der realistischen Nachahmung ausdrücklich betont wird, und der mitten durch die späten Werke Giovanni Gabrielis geht. Und so hat Gabrieli die Maniera bis an die Grenze ihrer geschichtlichen Geltung geführt.

Die Maniera hat, wie wir allerorts sahen, ihr hervorragendes Wirkungsfeld im Gesetz der Imitazione. Dieses Gesetz ist eine Macht, die nirgends sonst mit gleicher Gewalt herrscht. Mit ihm spiegelt sich die höchste Form des Pathos, dessen die Maniera fähig war. Pathos und Leidenschaft geraten immer zuerst am Soggetto in die künstlerische Erregung. Das Problem, das der Soggetto jedesmal eröffnet, ist ein künstlerisches, und so wird die Form des Pathos eine „artistische", ein Ausdruck der „Arte". Mit anderen Worten: die Vielgestaltigkeit der Imitazione deckt die Durchdringung der Arte mit dem Pathos der Gestaltung auf. Das ist keine echte Weise einer „subjektiv" leidenschaftlichen Sprache, das ist keine „Ichenthüllung", die so oft zur Rede gestellt wird. Die Formgebung, deren „Leidenschaft" auf dem Wesen der Imitazione gründet, wird uns nunmehr zu beschäftigen haben, freilich wieder nur in der Art systematischen Aufzeigens, ohne die Absicht einer Darstellung des historischen Gesamtverlaufs. Das Phänomen dieser Formgebung hebt sich ganz scharf in der „chromatischen" Motette und im Madrigal ab. Zur Besprechung sei zunächst die doppelteilige (6st.) Motette „Timor et tremor" (secunda pars: „Exaudi Deus deprecationem meam") von Orlando di Lasso herangezogen[1]. Das Gestaltgesetz dieser Motette ist die „Nachahmung", der Gegenstand ist zunächst der Sogetto delle parole, „Timor et tremor" bestimmen als gegenständlich gefaßte Worte den Aufriß der Struktur. Es geht Lasso darum, nicht vom Melos her den Sogetto strukturell zu bewältigen. Er verzichtet daher auf die unmittelbar nachgeahmte Ausprägung des Wortsinnes in der Cantilena, die im Nacheinander zur Harmonie gelangt. Der Aufbruch in die Harmonie besteht im Voraus. Daher wirkt sich die Nachahmung als Gestaltkraft sofort im komplexiven Gebilde aus. Freilich ist Lasso zugleich darauf bedacht, in der gebündelten Harmonie den Kräften, die sie gebildet haben, schon im ersten Ansatz die Möglichkeit zur Auflösung der festen Klangkomplexe, zu einem Auszeichnen der Linien zu geben, die die Harmonie sukzessiv ordnen und den Weg zur Nachahmung der Cantilene frei machen. Damit ist die tessitura der Motette im Aufriß der Struktur festgelegt. Lasso bringt die Klangkomplexe in rhythmischen Verschiebungen, die unvermittelt und ohne Zäsur die Ausbreitung in die Linie der Cantilena sichern. Um nun den Wortsinn des „Timor et tremor", um diesem Objekt — denn nur ein solches steht zur Gestaltung — die Bedeutung eines wirklichen „Phänomens" zu geben, um einen Sinn, der nur in der Vorstellung faßbar ist, in die äußere Sichtbarkeit hinüberzuwerfen, konnte die Folge der Klangkomplexe keine beliebige sein. Damit wird die Nachahmung selbst zum künstlerischen Problem. Den Klangkomplexen gibt Lasso die chromatische Form. Die Chromatik ist das Mittel, in dem der Wortsinn sichtbar wird. Ein ungewöhnlicher Sinn fordert die Imitation durch ein ungewöhnliches Strukturmittel. Überdies rufen die rhythmischen Verschiebungen der Klangkomplexe ein Gegeneinander, ein „Schwanken" der Klangflächen hervor, das immerhin wie das Phänomen des „Timor et tremor" wirken könnte. Indessen läßt sich, wie wir sahen, die rhythmische Verschiebung strukturell auch anders und, wie uns

fortwährend mit Palestrina-Zitaten argumentiert und dabei bewußt auf den „stylus gravis" des 16. Jahrhunderts zurückgreift.

[1] Zuerst in Sacrae Cantiones V et VI vocum, liber III, 1566; vgl. Sämtliche Werke, Bd. 19, (Magnum opus musicum, Teil X), 6ff. (Nr. 673 und 674). Veröffentlicht auch von Fr. Blume im Chorwerk, H. 14. Daß gerade diese Lasso-Motette ausgewählt ist, geschieht deshalb, weil sie einerseits den Zusammenhang mit der italienischen Maniera gut zu erkennen gibt, weil sie andrerseits von Fr. Blume als eine der reifsten Barockmotetten Lassos angesehen wurde, und zwar vornehmlich infolge der angeblich ein „subjektiv leidenschaftliches Pathos" bekundenden Chromatik.

scheinen will, sinnvoller erklären. Das Aufgehen in die sukzessiv behandelte Cantilena und der innere Gegensatz zwischen den Klangkomplexen des „Timor et tremor" und des späteren „miserere mei" würden sich niemals sinnfällig begründen lassen, wenn die rhythmische Verschiebung nicht schon im Aufriß der Struktur als die Bewegung angesprochen würde, die ohne Zäsur die Auflösung in die Linie überhaupt erst ermöglicht. In der Tat strebt Lasso einer solchen Auflösung zu. Denn bei der letzten Wiederholung der Wortphrase „Timor et tremor" werden die vorher nur rhythmisch verschobenen Komplexe in Klanglinien, in die Bewegungsform der Cantilena umgedeutet und ausgezogen. Dabei verfährt Lasso in der bekannten Technik der Maniera. Er zerdehnt vermittels der rhythmischen Werterhöhung und durch Einschalten einer melismatischen Figur[1]. Aber noch einmal drängt Lasso in den Verlauf die Chromatik (T. 10 und 15f.: über venerunt super me). Dies läßt die Erregung ahnen, in die Lasso über der Imitazione delle parole[2] geraten ist. Denn der „artistisch" durch die Chromatik abgehobene Wortsinn (von Timor et tremor) wird wie eine latente Spannung gewertet und in die neue Phrase (venerunt super me) hinübergezogen, als gälte es, die Wirkung von Timor und Tremor zu verfolgen. Diese neue Chromatik ist bereits in die Linie aufgenommen und vermag sich dabei als „passus duriusculus", als figura serpentinata zu geben (besonders im Cantus, T. 14ff.), wie es für die Maniera charakteristisch war. Wenn auch Lasso den Harmoniekomplex zur Auflösung in die Cantilena führt, so vermeidet er es doch, diese Cantilena in der Weise zu strukturieren, daß sie nun wie ein neuer melodischer Soggetto behandelt werden müßte, der um seiner Ausbreitung in die Harmonie willen notwendig sukzessiv nachzuahmen wäre. Im Gegenteil: er umgeht diesen Zwang und gerät infolgedessen in dauernden Widerstreit zwischen der Geltung des Harmoniekomplexes und der Cantilena. Dies aber beunruhigt die tessitura außerordentlich, um so mehr, als Lasso fortwährend das Melos verbiegt, zu der figura serpentinata hinneigt, von der man nie recht weiß, ob sie aus den Gesetzen des Harmoniekomplexes oder der Cantilena herkommt. Die Entscheidung wird offen gelassen, und ohne Gleichgewicht rollt sich die Strukturbewegung in diesem Hin und Her ab. Diese Desorientierung ist so charakteristisch, daß auch die Farbigkeit der Klangweise nichts verdecken kann. Das Ausgewogene der Cantilena zieht Lasso gar nicht in Betracht, er verstärkt die Gewundenheit der Linie, häuft eine figura serpentinata auf die andere, deutet mit ihr einen einzelnen neuen Soggetto della parola (caligo, im Cantus, T. 17ff.), nutzt ihn mit dem Nachahmungsgesetz strukturell nicht aus und schwankt zwischen den Entscheidungen von einer Seite auf die andere. Das ist in der Tat ein Pathos, aber das Pathos des Objekts, das die musikalische Struktur in ihrer ungelösten Spannung abspiegelt. Die Lösung kommt denn auch nur durch einen ganz scharfen Abbruch, durch eine Zäsur, von der man sagen könnte, daß sie die Motette in zwei zusammenhanglose Teile auseinanderreiße. Aber es war schon einmal die Gelegenheit zu dem Hinweis, daß der Komponist der Maniera in der Regel eine solche Form der plötzlichen Hemmung der Bewegung für sich genommen sinnbildend aufgefaßt hat. Tatsächlich bringt der musikalische Abbruch der Struktur (über der Phrase „et caligo cecidit super me") bereits die Besinnung auf die neue Wortphrase. Dieses Verfahren ist innerhalb der Maniera eigentümlich. Lasso vollzieht mit ihr das Abheben des „miserere mei". Gleichzeitig wandelt

[1] Daß nur ein solches Ausziehen der Linie in Betracht kommen kann, beweist Folgendes: Lasso streckt die Linie des Tenor I melismatisch (über tremor); diese melismatische Schlußfigur, von der man vielleicht annehmen könnte, daß ihre Belebtheit im Verhältnis zum Wortsinn gemeint sei, wird als „Soggetto"teil, d. h. als Cantilena sofort aufgegriffen und dringt in den Altus II (über venerunt) ein — schon deswegen kann die Figur nicht als Wortinterpretation aufgefaßt werden. Der Vorgang spielt sich T. 7ff. ab.

[2] Sinngerechter würde man immer sagen müssen: imitazione della natura di parole. Vgl. den ersten Teil dieser Abhandlung.

er die Form der Struktur. Das „miserere mei" projiziert er in die komplexiven Harmonien, gleichmäßig rhythmisiert, wie wenn er mit einer einzigen Cantilena umgeht. Der Wortsinn wird als Phänomen hier in der (im übrigen dramatisierten!) Harmonie auf die gleiche Weise sichtbar wie in einem melodischen Gebilde. Daher vermag Lasso auch den geschlossenen Komplex als einzigen Soggetto aufzufassen und strukturell auszuwerten. Er ahmt ihn nach, im Zwang des Gesetzes der Imitazione. Nun aber zeigt sich in der Einstellung zur Struktur das Verhalten, das die Maniera bestimmt. Die Nachahmung als solche ist notwendig. Daß sie sich jedoch in einer gleichmäßigen Kräfteverteilung zu äußern habe, erkennt der Komponist der Maniera nicht an. Wenn Lasso das „miserere mei" mit einer Verminderung der Stimmen darstellt (4st.; Cantus, Altus I und II, Tenor I), so offenbart er darin sofort die Absicht, die komplexiven Harmonien in geschlossener Einheit als eigenen Soggetto auszunutzen, der nachgeahmt werden müsse. Aber indem er durch die übermäßige rhythmische Dehnung den Cantus in das imitierte Gebilde übergreifen läßt und im nachgeahmten Soggetto eine ungleiche Stimmverteilung vornimmt (Altus I, Tenor I und II, Bassus), Alt I und Tenor I in der lang ausgestreckten Maniera-Linie und schließlich zur figura serpentinata führt, offenbart er die Wendung gegen ein Gleichmaß unter den Strukturgliedern, und zwar der Art, daß nur das volle Bewußtsein von dem Wert dieser Gestaltweise angesetzt werden kann. Dabei verharrt denn auch Lasso. Er imitiert den Soggetto „miserere mei" noch einmal in der Gesamtheit der Stimmen, lockert diese Nachahmung am Ende durch Dehnungen auf und kommt noch einmal in die Entscheidung zwischen der Cantilena (über „quoniam in te confidit anima mea") und dem Harmoniekomplex. Auf der einen Seite bekundet er den Willen, einen melodischen Soggetto durch die Imitazione auszubreiten, auf der andern Seite erschüttert er dieses Ziel, lenkt es ab auf die komplexive Durchformung; die tessitura ist dabei weniger dicht als zuvor, aber der Widerstreit zwischen den beiden Strukturauffassungen ist im Grunde der gleiche [1].

Ehe wir die Deutung solcher Objektivationen, die überhaupt nur in der konkreten Nachahmung des Wortes ihre Erklärung finden können, in ihren Wesenszügen vornehmen, sei noch ein zweites Werk in der Analyse dargelegt: Hans Leo Haslers „Ad Dominum, cum tribularer" [2]. Mit Hasler, dem Schüler Andrea Gabrielis, ist auch zugleich die deutsche Abzweigung der italienischen Maniera berührt. Wenn irgendwo von einem Pathos die Rede sein kann, dem jede subjektive Färbung irgendwelcher Art, jede Leidenschaft des Sichselbstäußerns fehlt, so hier in dieser Hasler-Motette mit ihrer reichen Chromatik. Überdies kann an dieser Komposition symptomatisch die ganze Eigenart der Maniera im 16. Jahrhundert aufgezeigt werden — um so bedeutungsvoller ist sie für die vorliegende Stiluntersuchung. Die Maniera dringt bereits in der Erfindung des Soggetto greifbar an die Oberfläche. Die chromatisch aufsteigende Cantilena ist das Sinnbild einer sich völlig realistisch gebärdenden Wortausdeutung. Ob solch eine Form noch eine Rechtfertigung in dem gültigen und geregelten Tonsystem erfahren kann, ist gänzlich belanglos. Man sucht eine derartige Legitimation nicht und setzt sich rücksichtslos über sie hinweg. Das Wort, das sich wie ein Objekt darbot, hat den schöpferischen Willen in eine kaum gehemmte Erregung versetzt. Nur ein einziges Wort: tribularer. Indem Hasler in die einfache („natürliche") Wortbedeutung (pressen, drücken, plagen) einzudringen versucht, bietet sich ihm die Chromatik als Gestaltmittel an. Es ist der Vorgang der Imitazione della natura di Soggetto. Hasler nutzt die Chromatik aus, und mit einem Realismus, der an brutale Härten grenzt, zeichnet er die Konturen

[1] Infolge Raummangels müssen wir die Analyse der secunda pars der Motette unterdrücken. Die Chromatik, die hier gebraucht wird, ist durchweg und ausschließlich Objektivation des Wortsinnes, einmal in der Form der Harmoniekomplexe, zum andern als melodisch nachgeahmtes Gebilde. Zu verweisen wäre im übrigen noch ausdrücklich auf die ganz in der Maniera ausgestreckte, melismatische Figur im Tenor I, T. 17ff.

[2] Aus den Sacri Concentus von 1601; vgl. DdT 24/25, Nr. 20, 51ff. (ed. J. Auer).

der Melodie. Daß er zur Chromatik überhaupt griff, ist für ihn, dem Vicentinos Versuche in Venedig nicht unbekannt geblieben sein können, nicht eben besonders bezeichnend. Daß er sie aber auf die radikalste Weise anbringt, darin liegt das Überragende und geschichtlich Bedeutende. Es ist nicht sein eigentlicher Affekt, der ihn zur Darstellung drängt, den er mit dem Soggetto della cantilena ausspricht, es ist vielmehr das „Objekt" selbst, dessen Naturalismus (besser: natürliche Beschaffenheit) zu enthüllen ihn künstlerisch in Anspruch nimmt. Auf diesem Wege, in diesem Verhältnis zum sachhaften Wort kommt er zur Chromatik. Das Mittel der Chromatik handhabt er freilich nicht etwa wie in einem Experiment, als hätte nur dieses Experiment für sich genommen sein eigenes Interesse wachgerufen. Hasler zieht die Chromatik allein als Gestaltmittel heran. Der Wortsinn des „tribularer" bestimmt den chromatischen Aufstieg, und nur das tribulare wird in ihm enthüllt. Wir können noch nicht einmal ahnen, ob diese Geste durch sich selbst auch eine innere, affektische Spannung des Künstlers preisgibt, die nicht eine rein „artistische" wäre. Nur eins ist gewiß: die Offenbarung des objektiven Wortgehalts. Diesem Soggetto della cantilena, den Hasler aus einer wörtlichen Auffassung der Imitazione della natura gewonnen hat, stellt er als zweites Glied eine Melodiebildung gegenüber (auf „clamavi"), die offenbar ebenfalls wie eine Wort-Nachahmung verstanden werden will. Sie erscheint allerdings nicht annähernd so realistisch, weil sie durch ein Melisma verdeckt wird, das (innerhalb der Maniera) allzu typisch wirkt. Das mag eine erstrebte Milderung sein, ein willentlicher Ausgleich. Aber dem Komponisten der Maniera kam es sehr selten auf ein wirkliches Ebenmaß, auf ein Gleichgewicht an. Und das beweist auch gleich die Endlosigkeit der Klanglinie, die Hasler zuerst nur dem Tenor, dann auch den übrigen Stimmen gibt. Das Mittel ist die fortwährende Verknüpfung der Phrasen, die sich einander anreihen und so das Melos auszerren, als sollte es überhaupt kein Ende finden. In doppelter Weise wirkt im Aufriß der Motette die Imitazione der Maniera: einmal als Nachahmung des Wortgehalts, die den melodischen Soggetto Gestalt werden läßt, und dann als Nachahmung dieses Soggetto della cantilena selbst, mit dem Ziel seiner „Vervielfältigung", seines Aufzeigens in der Harmonie. Die Art, wie nun dieses sukzessive Ausbreiten sich vollzieht, läßt die Macht der Maniera über die Struktur erkennen. Auch in diesem Nacheinander drückt sich, wie in der Streckung der einzelnen Klanglinie, das Bestreben einer Zerdehnung aus, die gemeinsam mit einer ungleichmäßigen Verteilung den Schein einer beabsichtigten, aber gar nicht ausgewogenen Chorteilung erweckt. Sehr bezeichnend ist es auch, wenn Hasler um des Konstruktivismus willen die Klanglinie ganz verschieden behandelt, wenn er den Soggetto (mindestens in seinem zweiten Teil, aber auch in der Phrase „ad Dominum, cum tribularer") jedesmal umbildet, bald durch verfließende Melismen, bald durch sprunghafte, ausgezackte Linienführung. Der Soggetto, dessen Chromatik (im ersten Teil) wie ein Sinnbild erfunden war, ist nicht unantastbar. Die Wandlungen, die er erfährt, kommen zwar aus konstruktiven Gründen her, aber sie drücken auch eine Loslösung von seiner „Natur" aus. In dieser Form ist die Imitazione della natura die Bewegungskraft, die das Objekt in das Gebiet der Arte projiziert. Welche Gestalt die tessitura der Motette gewinnen wird, bleibt zunächst — auch im Aufriß der Struktur — noch ungewiß, zumal ja Hasler eine Chorteilung regelrecht verschleiert, die Stimmverteilung ganz unregelmäßig vornimmt und die Phrase schließlich in einer kurzen Verdichtung auslaufen läßt. Das ist bezeichnend für den Aufriß der Motette in der Maniera des 16. Jahrhunderts: eine fortwährende Gewichtsschwankung, eine Unentschiedenheit, die dem weiteren Verlauf der Motette alle Möglichkeiten eröffnet. So kommt denn Hasler auch erst in der zweiten Phrase „et exaudivit me" zu einer klaren Anordnung. Er trennt die beiden Oberstimmen von den Unterstimmen, indem er ihnen je einen gemeinsamen, doppelstimmig gebündelten Soggetto zuweist, der — von den Unterstimmen begonnen — seine sukzessive wortgetreue Nachahmung in den Oberstimmen erlebt. Und mitten hinein schiebt dann Hasler den

zurückgezogenen Tenor, um damit sofort die Chorteilung abzubrechen. Der Soggetto selbst hat die Form eines gedehnten Melisma, zunächst ausgebreitet in der Quinta vox, fast gleichzeitig im Kontrapost vom Baß mit der gleichen Bewegung vorgetragen. Diese beiden Klanglinien faßt Hasler als einheitlichen Sogetto auf und bekundet seine Auffassung in der Imitazione del Soggetto. Mit dem Augenblick, wo der Tenor in die Struktur eingreift, ist die ausgewogene Klangteilung zerstört. Diesen Vorgang, der sich wie ein nachträgliches Aufheben der Chorteilung gibt, bekräftigt Hasler durch die Zerlegung des Soggetto, die für die Maniera bezeichnend ist. Die Einheit, die ihm eigen war, löst er auf, wandelt ihn in beiden Teilen um, rafft diese gleichsam auseinandergebrochenen Teile zu dem neuen sehr altertümlichen Falso bordone zusammen und sinnbildet im übrigen die Dehnung der Klanglinie auch wieder mit der Ligatur[1]. —

Es gehört bekanntlich zum Wesen dieser Motettenart, daß die Struktur wie eine Aufreihung der einzelnen wortgebundenen Phrasen erscheint. Daß diese Glieder der Motette strukturell überbrückt werden, täuscht eine Einheit vor, die in der Regel nicht besteht. So auch hier. Hasler gewinnt den Übergang zu der neuen Phrase „Domine, libera animam meam a labiis iniquis“ so, daß er einfach den Diskant ausdehnt, ihn in die neue Cantilena einströmen läßt, während die übrigen Stimmen ganz gleichmäßig die letzte Phrase abschließen (T. 36). Wenn also das Überbrücken die Glieder auch aneinander bindet, so sichert es doch nicht das „Gleichmaß“. Denn gleichzeitig mit dem Aufreihen der Phrasen reihen sich die Gestaltgesetze auf, die jedesmal musikalisch die Struktur zu einem eigenen Phänomen bilden. Zwar hatte Hasler einen doppelteiligen Soggetto in die Harmonie durch die wortgetreue Nachahmung ausgebreitet und ihn danach zerschlagen und gleichsam als einzelne Cantilena ausgedeutet, wie man es immer tat, wenn durch dieses sukzessive Verfahren die „vera melodia“ im harmonischen Gebilde Erscheinung werden sollte. Jetzt folgt Hasler einem ganz anderen Gestaltungsgesetz, sichtbar an der anderen Auffassung der Imitazione. Er nimmt die ganze Wortphrase „Domine, libera animam meam a labiis iniquis“ als eine Einheit, die mehr als geschlossene Form aufgefaßt werden will denn als eine bloße Wortfolge. Wahrscheinlich haben hier die Worte „a labiis iniquis“ den eigentlichen Antrieb zur Gestaltung gegeben. So führt er nun die ganze Phrase zur Synthese der Bedeutung. Diese Bedeutung des Wortgebildes wird zum Soggetto. Der Soggetto treibt zur Imitazione. Die Imitazione wirkt sich hier als Projektion in die komplexive Harmonie (3st.) aus. Zwei Mittel hat Hasler, um die Bedeutung, den verhüllten Sinn des Soggetto musikalisch aufzudecken. Beide Mittel gehören der Maniera an. Einmal der Rückgriff auf eine altertümliche Formgebung, zum andern die Chromatik. Die „altertümliche“ Gestaltweise ist der Falso bordone, der im Augenblick, wo er seine starre Form aufgibt und sich freier zur Kadenz bewegt, auch gleich die Klanglinie aus der komplexiven Harmonie herauslöst, ihr eine Eigenbewegung ermöglicht, aber in dieser Auflockerung die Klanglinie (gerade über den Worten „a labiis iniquis“) radikal verzerrt und so erstmals das „Schiefe“ (iniquus) zum Ausdruck bringt[2]. Es läßt sich hier wohl ahnen, was aus der Klanglinie werden muß, wenn sie aus der Projektion in die komplexive Harmonie, aus dieser Weise der Nachahmung befreit und in die des melodischen Soggetto gebracht wird. Aber dazu kommt Hasler erst in der nächsten Wortphrase. Vorerst füllt er den Klang auf und ahmt in der Fünfstimmigkeit mit gleichem Prinzip (allerdings ohne falso bordone) nach, was die Dreistimmigkeit vorweggenommen hat. Dann aber kommt es — im dritten Teil der Motette — zu der letzten großen Steigerung. Wieder läßt Hasler in der Form der

[1] Auf „me“ im Baß, T. 33 f.

[2] Es ist wohl zu beachten, daß Hasler die Chromatik von vornherein ansetzt und nicht erst bei „a labiis iniquis“ bringt — mit einem Beweis dafür, daß er die ganze Wortphrase als geschlossenen einheitlichen Soggetto auffaßt.

Maniera die Verschachtelung der Struktur erkennen. Während der Alt bereits mit unmittelbarer Verknüpfung die neue Phrase „et a lingua dolosa" aufrollt, greifen Cantus, Quinta Vox und Bassus noch in das neue Gebilde mit „a labiis iniquis" über. Durch diese Verschachtelung wird jede Zäsur aus dem Wege geräumt. Die Strukturglieder können so überbrückt, aber der neue Wandel in der Gestaltung kann auch dadurch nicht verwischt werden. Hasler wendet sich zu dem Prinzip zurück, das den Aufriß der Motette bestimmt hatte. Die Phrase „a lingua dolosa" findet Gestalt in einer chromatisch fallenden figura serpentinata. Damit bekundet Hasler erneut die Ausdeutung des Wortsinnes als des gegenständlichen Soggetto, dessen Erfindung wieder in der Imitazione della natura di parole begründet ist. Die Gestaltung kommt mit der ganzen realistischen Härte zum Ausdruck, die auch den Beginn der Motette beherrschte. Die Nachahmung des Wortes also hat den Soggetto bedingt. Und nun hat er eine neue Gegenständlichkeit, eine Cantilena, die selbst wieder imitiert werden muß. An sich wäre es wohl das einfachste Verfahren, diesen Soggetto ebenmäßig mit ausgewogener Gewichtsverteilung in allen Stimmen sichtbar werden zu lassen. Aber diese einfache Ausbreitung umgeht Hasler. Der Konstruktivismus der Maniera erscheint in seinem gestalterischen Pathos. Dem chromatisch fallenden Soggetto wird ein Kontrapost gegenübergestellt, der nicht auf jeden Fall, sondern nur je nach seiner Lage chromatisch zu sein braucht[1]. Demnach hat Hasler der Phrase „et a lingua dolosa" gleich zwei soggettoartige Gestalten gegeben. Sie sind geeignet, im Wechsel der Formung die Maniera-Linie zu bilden. Da werden die beiden Soggetti zu einem einzigen melodischen Gebilde unvermittelt oder durch ein dehnendes Melisma verbunden, wie (unvermittelt) im Cantus (T. 50ff.) oder (melismatisch gestreckt) im Tenor (T. 53ff.). Da werden sie auseinandergerissen und nach eigenen Maßen zur Nachahmung gebracht. Da zieht Hasler die figura serpentinata mit der Bewegtheit eines Melisma gegen alles „Gleichgewicht" aus, ohne diese Ausziehung einer einzigen Klanglinie auch den übrigen Stimmen zuzuteilen, wie im Cantus (T. 55ff. und in der gleichen Weise, aber anders melismiert, im Rhythmus sowohl wie in den intervallischen Sprüngen erregter T. 60ff.). Von der einzelnen Klanglinie konnte das Gleichgewicht nicht mehr kommen. Man hatte gelernt, innerhalb des rein klanglichen Ebenmaßes die stärksten und schroffsten Verschiebungen der Struktur als Bewegung durchzusetzen, und das war nur dadurch möglich geworden, daß man — wie es hier schon einmal nachgewiesen worden ist — jeden Soggetto (auch den melodischen) schon im voraus, d. h. a priori, auf seine Deutbarkeit in der Harmonie hin besehen und abgewogen hat. Daher mochte es kommen, daß eine chromatisch so reiche Motette, wie die Haslers, ohne wesentliche klangliche Härten durchgeführt werden konnte. Umso stärker sind die strukturellen Härten, Gegensätze und Konflikte im Konstruktivismus betont.

Eine Melodieprägung, wie sie in dieser Haslermotette vorliegt, ist nicht auf musikalischer Eigengesetzlichkeit gegründet. Das Nachbildungsvermögen wirkte so stark, daß scheinbar die „innere Erregung" des Künstlers das Pathos der Gestaltung zudeckt. Anders gesagt: wenn wir vor einer solchen Melodiebildung stehen, wie sie Hasler hier geformt hat, so nehmen wir sie — zumindest bisher — gewöhnlich als einen besonders zwingenden Ausdruck des inneren Affekts, des Leidenschaftlichen, des Stimmunghaften. Gerade die Gewundenheit, die musikalisch nicht ohne weiteres motivierbaren Sprünge, die Intervallspannungen, die die üblichen Gesetze der allgemeinen Melodik durchbrechen, scheint uns immer gleich Symbol für einen inneren (d. h. subjektiven) Ausdruckswillen. Die Melodik Haslers könnte hier in der Tat wie die äußere Gebärde einer inneren Spannung wirken, für eine willentliche Auslösung, hinter der subjektives Pathos steht. Hingegen sahen wir an der Herkunft dieser Melodieführung, um nur von ihr zu sprechen, an ihren geistigen

[1] Vgl. z. B. die chromatische Form des Kontrapost im Tenor (T. 49ff.) und seine unchromatische Form imitiert im Cantus (T. 52ff.).

Bedingungen, daß eine solche Deutung eigentlich in die Brüche gehen muß. Angesichts der Vertonung der Worte „a labiis iniquis" ist einmal mit guter Bezeichnung von einer „charakteristischen Illustration der Worte durch ganz ungewohnte Sprünge in den Melodien der einzelnen Stimmen" gesprochen worden, freilich ohne jede Kennzeichnung der geschichtlichen Situation[1]. Es ist auch nur ein bloßer Nachahmungstrieb, erregt durch das Maniera-Prinzip der Imitazione delle parole, von dem Hasler hier beherrscht wird, allerdings wie unter einem Zwang, wie unter einer Macht, die ihre Gewalt zeigt, und diesem Druck gibt er nach. So wird die Gebundenheit der Melodiesprache durch einen Nachahmungstrieb ausgelöst, gefordert vom objektiven Wortgehalt. Dieser Wortgehalt mag da und dort ein Affekt sein, und musikalisch wird er meist auf die Affektebene gedrängt. Aber dann verhält es sich so, daß der Gegenstand, der sich der künstlerischen Nachahmung darbietet, nicht in seiner körperhaften, proportionierten Ruhe, sondern in seinen „atti e gesti" dargestellt werden soll. Niemals aber sind diese Formen die Sprache subjektiver Erregung, eine pathetische Geste, die aus dem Seelenzustand des Künstlers herausgedrängt wird und die in der kompositorischen Form dessen Abbild zeigt. Der Künstler stellt nicht seine Empfindung und Erfahrung am Objekt dar, sondern er enthüllt lediglich, wie er den Gegenstand sieht. Die erregt-gewundene Geste ist daher immer nur das Bild der „atti e gesti" dieses gesehenen Gegenstandes und deren Übersetzung in die musikalische Form auf dem Grunde der Imitation, und die Erregung und das Pathos in dieser Musik wirkt, als Gestaltproblem, nur als Überzeugungskraft des unmittelbar Nachgeahmten. Jedes Hineindeuten subjektiver Seelenzustände und Erfahrungen des Künstlers verkennt den geschichtlichen Sinn dieser Form der Maniera.

Die historische Bedeutung der Imitazione della natura trat schon hier in einer ungewöhnlich radikalen Sprache hervor. Sie hat im Gesamtkreis der Kunst des 16. Jahrhunderts ihre Geltung behauptet, sie ist, wie wir schon so oft sahen, das allgemeine Gestaltgesetz. Das Phänomen des Nachahmens blieb immer das gleiche, die Art, das Objekt selbst zu sehen und sichtbar zu machen, hat gewechselt[2]. Die Gattung, in der Marenzio sowohl wie Gesualdo da Venosa das Wesen der Imitazione della natura bis zum brutalsten Naturalismus, jeder Rücksicht bar, gesteigert haben, ist das Madrigal. Als Gattung hat das Madrigal alle Stadien durchgemacht, die in der Maniera möglich waren. In Marenzio ist auch die geschichtliche Grenze der Maniera erreicht und zum Teil überschritten. Marenzio begann bereits in den 80er Jahren an dieser Form zu zweifeln, freilich nicht immer da, wo er zu einer neuen rhythmischen Bewegungseinheit, zu neuen Normen in der Harmonie- und Klangauffassung kommt. Er hat auch solche Wandlungen zunächst der Maniera unterstellt. Er ist von einer Gestaltung ausgegangen, deren Daseinsform ausschließlich die Maniera gesetzt hat. Und gerade sie hat uns hier zu beschäftigen. Daher

[1] J. Auer (Herausgeber der Hasler-Werke, Bd. III) im Revisionsbericht zu DdT 24/25, 1906, XV.

[2] Die Fülle der Auswirkungen in den musikalischen Kompositionen kann hier — von Beispiel zu Beispiel — überhaupt nicht angegeben werden. Wir haben uns daher bewußt auf die Analyse des Einzelwerks beschränkt, weil u. E. mit ihr mehr gezeigt werden kann, als mit einer Aufreihung von ein paar Typen und schlagwortartigen Kennzeichnungen, die überdies hätte gefährlich werden können, da es um die erstmalige Bestimmung der Maniera geht. Auch in der Folge wollen wir nicht von dieser Form abweichen, wo die Maniera des Madrigals zur Diskussion gestellt werden soll. Im übrigen hat bereits Th. Kroyer in der bekannten Abhandlung über „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts" (Publ. der IMG, Beihefte, H. IV, Leipzig 1902) eine Reihe von Beispielen gebracht, die so gut wie durchgängig auf dem Maniera-Prinzip der Imitazione beruhen. Leider fehlt an zahlreichen, ganz entscheidenden Stellen die Textunterlage. Daß diese Formen nicht als „Tonmalereien" zu bezeichnen sind, versteht sich am Rande, wird aber noch weiter zu klären sein.

sei ein Madrigal Marenzios gewählt, das zweifellos zu den ältesten Kompositionen gehört, die er überhaupt geschrieben hat: „Dolorosi martir"[1].

Das Madrigal, das in der Musikalität von je „frei" war, hat stärker als jede andere Gattung die „Erfindung" in Anspruch genommen und fortwährend um die Gesetze der „Inspiration" ringen müssen. Die Maniera hat dem Madrigal allererst den Weg zur „Inspiration" gewiesen[2]. Durch ihn hat diese Gattung das Gesetz der Imitazione delle parole mit der tiefsten Leidenschaft und künstlerischen Erregung ausgeschöpft. Es war das einzige Gesetz, das für die „Erfindung" der Melodie entscheidend werden konnte. Nur dieses Gesetz hat in die Welt der Gegenstände führen können, nur auf diesem Wege gelangte das Madrigal in das Gebiet der Arte. Dabei kam es nicht darauf an, die Sprache mit ihren Eigenwerten in die Musik aufgehen zu lassen. Das Verhältnis des Komponisten zur Sprache in der Form der Madrigaldichtung ist ein gegenständliches. Nicht den Eigenwert der Sprache galt es in die Musik aufzunehmen, sondern das im Wort bezeichnete Objekt. Wir haben nachgewiesen, daß der Musiker die dichterischen Worte als reine Gegenstände betrachtet hat, wie man die Objekte der natürlichen Umwelt sah. Mit einer solchen Auffassung vermochte er den Gegenstand durch die Imitazione delle parole zu bewältigen. Natürlich ist das keine „Klangmalerei", die mit den Dingen aus dem souveränen Können heraus „auch einmal" spielerisch umgeht. Das Problem liegt tiefer und wesentlicher. Die Imitazione delle parole ist Maß und Richtung der künstlerischen „Inspiration". Die Madrigalmelodien der Komponisten des 16. Jahrhunderts sind, soweit es um den melodischen Soggetto ging, durchweg aus diesem Gesetz heraus entstanden. So hat Marenzio den melodischen Soggetto, die Cantilena bei der gegenständlichen Auffassung der Wortphrase „Dolorosi martir" ausschließlich mit dem Nachahmungsprinzip des Maniera gewonnen. Nicht immer hebt sich die Bedingtheit durch die Imitazione delle parole so greifbar ab wie hier, wo die Dolorosi martiri durch die Chromatik schon betont und realistisch nachgezeichnet sind. Indessen: Marenzio deutet wohl gleich den einheitlichen Wortaffekt aus, kein einzelnes Wort. Das Vergegenständlichen des unsichtbaren Affekts führt ihm auf der einen Seite die Gewundenheit der Klanglinie, auf der anderen Seite die musikalische Chromatik zu. Die Chromatik ist ihm da nur „Farbe", ein bildliches Phänomen[3]. Es hat den Anschein, daß die Konzeption des Soggetto „Dolorosi martir" sofort zwei Formen im Ziel sieht; nämlich die eine, die zuerst der Alto bringt, stark realistisch, in gewundener Linie, Sinnbild des bloßen Wortgehalts, und die andere, relativ „chromatisch", aber durch die Klausel etwas formelhaft geprägt,

[1] In: Il primo libro de Madrigali à cinque voci, Venetia 1580, Nr. 6; Neudruck: L. Marenzio, Sämtliche Werke, Bd. I, ed. A. Einstein (Publ. ält. Musik bei der DMG, 4. Jg., 1. Teil, Leipzig 1929, S. 16ff.).

[2] Wir gebrauchen hier Ausdrücke aus der Form des modernen künstlerischen Schaffens: „Erfindung", „Inspiration". Daß es sich natürlich nicht um die modernen Begriffe handelt, bedarf keiner besonderee Erklärung. Wie weit die gewählten Ausdrücke von der modernen Form entfernt sind, zeigt auch die folgende Analyse.

[3] Der Soggetto ist im Alto realistisch, im Canto keine direkte Nachahmung des Einzelwortes (etwa „martiri" oder „dolorosi" je für sich genommen), sondern im Canto die Interpretation des in beiden Worten gemeinsam gegebenen Affekts. Daher weicht Marenzio im Gegensatz zum „gewundenen" Alto der an solchen Stellen üblichen figura serpentinata im Canto aus und greift dort zu einer Chromatik, die nicht im absoluten Sinn „chromatisch" ist, sondern nur in der Klanglage, die Marenzio dem Soggetto (Canto) gibt, als solche erscheint. (Bei einer Transposition des Soggetto etwa nach *c'* fällt die bei Marenzio rein bildlich verstandene Chromatik des Canto ganz fort!) Man könnte hier am ehesten von einer relativen Klang-„Färbung" sprechen. Jedenfalls steht aber die Bildlichkeit im Vordergrund, die doch auch nur möglich war, weil ein Objekt regelrecht nachgeahmt wurde. Völlig unerfindlich ist es daher, wie man angesichts einer solchen Kompositionsweise überhaupt von einem „Subjektivismus" sprechen kann.

Sinnbild des Gesamtaffekts (im Canto). Doch Marenzio läßt jede Entscheidung offen und gibt nicht zu erkennen, welche Soggettoform die eigentlich „originale" ist. Es scheint wohl, daß sich der Soggetto im Alt enger dem Gesetz der Imitazione delle parole anschließt. Wie sehr die Entscheidung in eine Bedrängnis geraten kann, beweist erst der Aufriß des Madrigals. Das „Unkenntlichmachen" der Struktur hat diese Doppelform des Soggetto verursacht. Nicht nur, daß sie überhaupt eine stärkere Betonung des Konstruktivismus ermöglicht, sondern eher noch die bewußte Abweichung von einer eindeutigen, gleichgewichtigen und ausgependelten Disposition zum Ausdruck zu bringen vermag. Tatsächlich nutzt Marenzio solche Wirkungen aus. Daß von beiden Formen des Soggetto der Zwang zur melodischen Nachahmung ausgeht, liegt in der Maniera. Nun aber schwächt Marenzio die Bedeutung der Kantilene über „Dolorosi martir" des Alt strukturell dadurch ab, daß er sie nur dem Baß in sukzessiver Nachahmung zuweist, und er erhöht gleichzeitig die Stellung des chromatischen Melodiegebildes, das zuerst der Canto bringt, indem er ihn sowohl im Quinto wie im Tenore in die Harmonie ausbreitet. Natürlich könnte man den Soggetto des Canto einfach als Kontrapunkt ansprechen, aber eine solche Bezeichnung klärt in nichts die Situation der Struktur. Der strukturellen Erhöhung dieses Soggetto würde man die größere Überzeugungskraft im nachgebildeten Melos des andern entgegenhalten müssen. Das Offenlassen der Entscheidung ist bezeichnend für eine Formgebung, die die willentliche Störung des Gleichgewichts nicht mehr anders auszudrücken in der Lage ist, da vor allem das Klangempfinden viele Wege unzugänglich gemacht hat, die man sonst beschritten hatte. Die doppelte Projektion des Soggetto ist also die Ursache der unebenmäßigen Struktur. Der Konstruktivismus dieses Madrigals beginnt aber eigentlich erst da, wo Marenzio in der Problematik der Klangliniengestaltung steht. Er löst sie mit der Technik der Maniera. Im Grunde nimmt der Alt die ganze Bewegungsform der Klanglinie vorweg, und zwar bringt er — als einzige Stimme — gleich im Beginn die Verknüpfung zweier Wortphrasen („Dolorosi martir" und „fieri tormenti") und daher zweier Soggetti. Aber es läßt sich nicht sicher sagen, daß die Cantilena des „fieri tormenti" mit der Nachahmung des Wortgehalts gewonnen worden ist[1]. Eher hat es den Anschein, daß Marenzio die Klanglinie lediglich aus sich selbst heraus mit der einfachen Zuordnung von Intervallen entwickelt, gleichsam das Melos (über Dolorosi martir im Alt) zu Ende denkt, losgelöst vom Wort. Dieses Gebilde, das so einheitlich gedacht zu sein scheint, zerreißt Marenzio. Erst dadurch wird die Kantilene des „fieri tormenti" zu einem Soggetto, der notwendig sukzessiv in die Nachahmung getrieben werden muß. Innerhalb einer Loslösung vom Wort, wie sie eben gekennzeichnet wurde, erreicht Marenzio denn auch die Zerdehnung der einzelnen Klanglinie durch eine melismatische Figur, die eben dieses Ausziehen der Linie, aber nicht die Deutung des Wortgehalts zum eigentlichen Sinn und zur einzigen Aufgabe hat. Daher erscheint diese figürliche Zerrung meist im Gebilde einer Formel, die sich dann noch gewöhnlich in eine typische Klausel auflöst. (Vgl. den Canto, T. 6—10.) Eine solche Ausdehnung wirkt sich überdies in der Regel (wie hier) als Störung des strukturellen Gleichgewichts aus, wenngleich ihr als Funktion auch das Überbrücken der Phrasen zukommen kann. Tatsächlich beginnt unter der Figurierung des Canto bereits die neue Wortphrase im Alt „Duri ceppi empi lacci". Zu den Verschachtelungen, wie sie hier Marenzio vornimmt, war der Madrigalist gerade in der Maniera genötigt, weil ja jede einzelne Wortphrase ihn neu zur „Erfindung" drängte, weil er je und je im Gesetz der Imitazione della natura di parole einen neuen Soggetto prägen mußte, so daß in der Aufreihung der verschiedenen Soggetti auf Grund der vorgenommenen Nachahmung die härtesten Gegen-

[1] Übrigens bringt Marenzio, im Gegensatz zur ersten Wortphrase, für das „fieri tormenti" in allen Stimmen nur eine Soggettoform, bis auf geringe rhythmische Varianten und verschiedene Schlußtöne überall gleich.

sätze aufeinanderprallen konnten. Die Nachahmung der „dolorosi martir" brachte einen Soggetto, den die sinnbildende Chromatik charakterisierte und keine reiche Bewegung auszeichnete. Die „Duri ceppi" führen Marenzio abermals zur Chromatik, aufgezeigt in doppelter Soggettoform, die „empi lacci" zur nachbildenden, rhythmisch sehr bewegten Figur. Und das Maniera-Verfahren der Verkürzung und Zerdehnung, der Trennung und Verknüpfung, der wortgetreuen melodischen Nachahmung und Umwandlung, endlich der völlig ungleichen Verteilung bestimmt auch hier die tessitura. Alle Rücksicht auf ein Gleichgewicht läßt Marenzio vollends in der Phrase „aspre catene" fallen, in der er das langatmige, hingezogene, bewegliche Melisma der Maniera zur gegenständlichen Nachzeichnung für geeignet hält. Auch diesen Soggetto breitet er noch sukzessiv nachahmend in die Harmonie (von drei Stimmen, die übrigen sind ausgeschaltet) aus, aber zusammengedrängt auf den engsten Raum. Dieser Verzicht auf die volle Klangfülle und diese Gedrängtheit, in der die sukzessive Imitation nahezu wie eine Täuschung erscheint, das zeigt eine geistreiche Auflösung des bisher durchgeführten Konstruktivismus, der bisherigen Ausbreitung des Melodie-Soggetto und eine Vorausahnung der neuen Formgebung. Denn nun biegt Marenzio die Struktur vollständig um, projiziert den Soggetto in die komplexive (4st.) Harmonie, verzichtet auf die Ausdeutung durch die Melodie, greift bei der realistischen, bildlichen Kennzeichnung der „notte" — darin ein unverkennbares Zeichen der Maniera — zur notationstechnischen Schwärzung, lockert den Stimmenverband durch rhythmische Verschiebungen auf und kommt endlich zur bedeutungsvollen Abgrenzung des „Misero piango il mio perduto bene", zur eigentlichen „Mitte" des Madrigals. Um dieser Mitte auch musikalisch-strukturell die ihr zukommende Stellung einzuräumen, deutet Marenzio den Soggetto gleich in doppeltem Verfahren aus. Er gewinnt dem „Misero piango" in der Oberstimme eine chromatische Cantilena ab, die er gleichzeitig in die komplexive Harmonie wirft, also auch dort den Soggetto sichtbar werden läßt. Wir haben dieses Gestaltmittel der Maniera symptomatisch bereits aufzeigen können und gesehen, daß nach solcher Abgrenzung meist die Rückkehr in das sukzessive Ausbreiten der Melodie eintritt. So auch hier im Madrigal Marenzios. Grundsätzlich neue Gestaltweisen bringt er nicht mehr, aber er überhäuft die Struktur mit den Zeichen der Maniera. Wie er die „triste voci" nicht anders als in der figura serpentinata (passus duriusculus — Septimensprung aufwärts) darstellen kann, wie er das Melos der „querelle" und „urli" sich in der melismierten Klanglinie spiegeln läßt, wie er Schlußnoten ausreckt (Alt: querelle T. 30f.), wie er die Ligatur zum Sinnbild der „lamenti" heranzieht[1], — und man hat ja mit Ligaturen und dem rhythmischen Problem der Schwärzung nichts Rechtes mehr anzufangen gewußt — wie die „lagrime" in der Chromatik Gestalt werden, wie die „vita" im Zwang der Nachahmung zur rhythmischen Bewegtheit kommt, wie die übermäßige Dehnung im Wert (bis zur Longa) das Melos zerdehnt, wie die Soggetti zerstückt oder verknüpft werden, wie die langausgezogene, das Gleichgewicht der Struktur desorientierende Klanglinie dem Ziel des Überbrückens folgt, wie trotzdem im Wechsel der gegenständlichen Werte des Wortgehalts die grundverschiedenen Soggetti sich mit mehr oder minder harten Kontrasten aufreihen, das alles zeigt Marenzio als Komponisten der Maniera, der unter der Last einer von außen kommenden Gesinnung handelt und immer in das Pathos der nachahmenden, „artistischen" Gestaltung gerät, wenn er den Konstruktivismus ausspricht. Die Imitazione della natura (delle parole) ist die nie versagende Kraft der „Inspiration", das großartigste Pathos der Maniera im Madrigal[2]. In ihr haben Marenzio sowohl wie Gesualdo da Venosa und der junge Monteverdi ein Können offenbart, das keine

[1] Vgl. auch Tenor „assentio", T. 60f.

[2] Die bisher beste Interpretation der „Imitazione della natura" im Madrigal hat A. Einstein in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Berlin-Wilmersdorf ² 1930, I, 367 gegeben.

Grenzen kannte, das fähig war, in dem nachgeahmten Gegenstand die Natur durch die Kunst zu überwinden.

Dieses leidenschaftliche Pathos der Gestaltung ist immer wieder als moderner (oder mindestens barocker) Subjektivismus des Künstlers angesprochen worden, als wäre es nicht der Affekt des Gegenstandes, der geformt wird, sondern der Affekt des Gestalters. Das Verhältnis zum Gegenstand und sein Aufbruch in die Musik, den die Imitazione ermöglicht, das schaltet den künstlerischen Subjektivismus aus, der nirgends Rechte beansprucht und Begründungen sucht, der sich ja im Werk überhaupt nicht zur Diskussion stellt. Die Gestaltung schöpft nirgends das eigene Dasein des Künstlers aus, selbst dort nicht, wo er sich in unerhörte Kühnheiten steigert, wo er ganz ohne Vergleich ist. Die Maniera hat den Künstler niemals von dem Zwang, der von außen kam, losgesprochen. Sie hat ihm die Gestaltgesetze aufgedrängt, die jeden Versuch einer „Ichenthüllung" zerschlugen, sie hat ihm das Gesetz der „Imitazione della natura" an die Hand gegeben, die ihn fortgesetzt erregen sollte und ihm alle unausweichlichen Spannungen und Konflikte mit dem Objekt aufzwang, sie hat ihn mit ihren Gesetzen die „Welt" erfahren lassen, aber sie ließ ihn nicht zu sich selbst kommen. Er hat die Welt der Gegenstände in der Kunst enthüllen können, er vermochte aber nie eigenes Leben zu enthüllen. Das Objekt äußerte immer nur sich selbst, mit allen seinen „atti e gesti", mit der Leidenschaft seiner Affekte, mit allen Phänomenen, die ihm innewohnten, aber der Künstler sprach nie die Sprache seiner Leidenschaften. Das ist der tiefste Sinn der Maniera in der Musik des 16. Jahrhunderts[1].

Wesen und Gestaltungsweise der Maniera haben wir in den Symptomen am einzelnen Werk aufzuzeigen vermocht. Wenn aber von ihr in der Musik des Cinquecento die Rede ist, so kann der Komponist nicht außerhalb der Betrachtung stehen, der den geschichtlichen Zugang in die Musik des 16. Jahrhunderts eher verbaut als erleichtert hat: Palestrina. Dies umsomehr, als Palestrina bisher meist eine höchst unklare und immer problematische geistesgeschichtliche Deutung erfahren hat. Man wagte es nie so recht, ihn von Stil und Epoche der „Renaissance" zu lösen oder bedenkenlos dem Barock zuzuweisen[2]. Der Grund der überwiegenden Zuweisung zur Renaissance lag vor allem in der angeblichen Ausgeglichenheit der Komposition, in dem Gleichgewicht einer Form, an der alle Elemente teilhaben, an dem Ebenmaß der „Polyphonie". Die Renaissance hat tatsächlich einer Einzelstimme die strukturelle Vorrangstellung genommen, und diese „Ausgeglichenheit" hat auch die Maniera nicht mehr aufgegeben. Die Ausrichtung des Klangempfindens nach dem iudicium ex aure trug zum Eindruck des klanglichen „Gleichgewichts" mindestens Ebenbürtiges bei. Die Maniera hat nicht mehr mit diesen Problemen ringen müssen. Und doch setzte sie an diesem „Gleichgewicht" der Struktur an, wirkte dagegen und löste sie in die Frage nach der tessitura der Komposition auf. Die „Verwebung" wurde in der Tat das einzige Mittel, die strukturellen Kräfte ungleichmäßig zu verteilen, die einzige Möglichkeit, von der idealen Ausgeglichenheit des Kanonprinzips loszukommen, eine tessitura, die durch die mannigfaltig sich auswirkende Imitazione in Bewegung geriet. In ihr wurden jetzt neue strukturelle Verschiebungen möglich, die so durchgeistigt erschienen, weil sie immer innerhalb des klanglichen Gleichgewichts (d. h. auch ohne Vorrangstellung einer Einzelstimme) durchgeführt werden mußten, weil überdies das Gesetz der Imitazione selbst schon völlig geistiger Herkunft war. So konnte sich der Verzicht auf das Gleichgewicht

[1] Auch hierin hat A. Einstein m. E. die Maniera schon gekennzeichnet, wenn er von der „idealen Persönlichkeit" spricht, die sich im Madrigal ausdrücke; vgl. Adlers Handbuch, 367. Im übrigen sind hier die im ersten Teil der vorliegenden Arbeit besprochenen theoretischen Quellen erneut heranzuziehen.

[2] Die sehr unterschiedlichen Zuordnungen sind bekannt und brauchen hier nicht einzeln genannt zu werden.

nur in der jeweils wechselnden tessitura und in der Klanglinie auswirken und sichtbar werden. Mit diesem Problem steht Palestrina, „zwischen Renaissance und Barock", in der Maniera. Dem Nachweis der Formgebung, des Konstruktivismus, gelte die folgende Analyse.

Als im Jahre 1584 das Gregor XIII. gewidmete vierte Buch der fünfstimmigen Motetten Palestrinas erschien, da machte er in seiner Vorrede ein Geständnis. Die Carmina, die Liebeslieder, die er gleich vielen andern bisher vertont habe, seien gegenständlich (nicht künstlerisch) eine Verirrung. „Ex eo numero aliquando fuisse me, et erubesco, et doleo. Sed quando praeterita mutari non possunt, nec reddi infecta, quae facta jam sunt, consilium mutavi" [1]. Es ist hier die Gelegenheit, auf eine Beziehung zur Gegenreformation zu verweisen. Was Palestrina in dieser Vorrede erklärt, hat auch Marenzio getan, dem freilich eine solche Erklärung sehr viel härter ankommen mußte. Die Absage an die Kunstform des Liebesliedes, die der Komponist aussprach, drückt gleichermaßen der Maler und Bildhauer angesichts der Darstellung des Erotischen aus. So schreibt Bartolomeo Amannati an die Mitglieder der florentinischen Akademie am 22. August 1582 die Erklärung gegen die Erotik in der Kunst[2]. Und Torquato Tasso unterwirft sich dem Urteil der Crusca und arbeitet (nach 1581) sein „Gerusalemme liberata" mit der Erregung, die von der Gegenreformation kam, in ein „rechtgläubigeres" „Gerusalemme Conquistata" um. Solche Bekenntnisse, solche Abwendungen von einem Gegenstand, sind in dieser Zeit ungemein zahlreich. Sie lassen zwar den Druck erkennen, den die Gegenreformation auf die Kunst ausgeübt hat. Die Gegenreformation konnte aber nicht die Maniera als Stil bestimmen, eher nur in der Wahl der „Gegenstände" Beschränkungen auferlegen. Den Musiker hat sie darauf verweisen können, daß er am falschen „Soggetto" (delle parole oder delle cantilene) seine Kunst übe. Mehr vermochte sie nicht. Ob der Musiker diesem oft sehr nachdrücklich geäußerten Hinweis Folge leistete, war eine Frage seines Gewissens und seiner persönlichen Sicherheit.

Hier also hat Palestrina am „rechten" Gegenstand seine Kunst erwiesen, am Canticum Canticorum Salomonis[3]. Freilich, der späte Wortführer der italienischen Maniera, Lodovico Zacconi, ist auch von dieser Wahl nicht eben befriedigt. Er lobt Palestrina, „daß er sich wenig mit Madrigal-Komposition abgab, sondern seine süßen Gesänge für die Kirche setzte, meint aber doch, wenn er ihm hätte seine Meinung sagen können, so würde er ihm geraten haben, das Hohelied lieber nicht zu komponieren; denn die Sänger gefielen sich darin, nur Stücke wie ‚Quam pulchra est amica mea' und ähnliche von stark sinnlicher Färbung zu singen, und — Gott wisse, in welcher Absicht und mit welchen Gedanken" [4]. Im übrigen ist es von Interesse, wie deutlich Zacconi die Form Josquins von der Palestrinas abgrenzt. Der Sinn für die Zeichen des Schaffens der Josquinzeit ist 1596 gänzlich abgestorben und man darf mit einem Verständnis für ihre Erklärung nicht mehr rechnen. Daher verzichtet Zacconi auf die Deutung Josquins und greift zur Analyse der L'homme armé-Messe Palestrinas (die Fragen drehen sich um die „Prolation"): „per essere à cantori alquanto dubbiose et oscure [bei der l'homme armé-Messe Josquins]: per questo mi pare di lasciar quella da vna parte, et di seruirmi in proua delli premessi ragionamenti di quella di Palestina" [5]. Das Erbe Josquins ist in den Symbolen, die ihm und seiner Kunst Wesenheiten waren, in der Zeit

[1] Palestrina, Gesamtausgabe, Motetten Bd. 4 (ed. Th. de Witt und F. Espagne).

[2] Guhl, Künstlerbriefe, Berlin 1880, I, 309. Original bei: Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere, 1822, III, 529ff.

[3] Wir haben gerade um dieses Gegenstandes, um der „subjektiven" Färbung des Hohenliedes willen den vierten Motettenband herangezogen. Wie wenig „subjektiv" in Wirklichkeit die musikalische Ausdeutung ist, wird sich zeigen.

[4] Prattica II 53, nach Chrysander, VfM X, 1894, 559.

[5] Vgl. Zacconi in „Prattica di musica" von 1596, II, 115.

Palestrinas verblaßt. Die „Entwicklung" der Musik des 16. Jahrhunderts zeigt in ihren einzelnen Phasen keine Kontinuität. Die Kompositionsform Palestrinas nach der Jahrhundertmitte ist keine „Steigerung" jener Kunst von 1500 bis 1520. Mitten durch Palestrina geht der „Sprung" der Entwicklung, der Bruch, der ihn von dem Josquinerbe trennt. Er greift in seiner Gestaltung auf musikalische Formen zurück, die noch vor 1500 liegen. Er tut es wie kaum ein anderer. Mit diesem Rückgriff dringt er in die nordische Kunst jener vergangenen Epoche ein. Wenn entwicklungsgeschichtlich die Dinge in die rechte Lage gebracht würden, so dürfte man nicht sagen, daß die mannigfachen altertümlichen Stilmerkmale Palestrinas in der Einzelkomposition „noch", sondern „schon wieder" altertümlich seien. So zu formulieren ist an sich nicht eben schlagkräftig und ausreichend. Aber in diesem Sprung, dem Riß der Entwicklung, hebt sich die Situation ab. Wenn man etwa bei den Motetten aus den Sammlungen nach 1580 unter diesem Gesichtspunkt des „Noch-Altertümlichen" die Datierungsfrage durchführen wollte, so käme man unweigerlich zu geradezu grotesken Verzeichnungen, und ausgesprochene Spätwerke Palestrinas würden an den Anfang seines Schaffens gesetzt werden. Das hieße die Dinge einfach auf den Kopf stellen. Auf welchen genauen stilgeschichtlichen Wegen freilich Palestrina zu seinen Prägungen gelangte, das ist heute noch nicht sonderlich geklärt; trotz der Bemühungen um die Lösung der „Lehrerfrage". Cerone berichtet: „mas anduvo primero [vor dem Aufenthalt in Rom] perigrinando por diversas partes, buscando los Maestras mas famosos, y libros buenos que tractassen de musica". Ehe wir annehmen, daß Cerone aus der Luft greift, müssen wir diese Angabe in Rechnung stellen, selbst wenn sich eine Bestätigung noch nicht gefunden hat[1].

Das Werk, das hier besprochen werden soll, gehört dem reifen Palestrina an und zugleich der reifen Maniera, die er ja niemals überschritten hat. Aus dem Hohenlied sei die 5st. Motette „Tota pulchra es amica mea" von 1594 herangezogen[2]. Wir können hier auf die durchgängige Analyse, die die ganze Bewegung der Struktur aufzeigt, verzichten, weil symptomatisch das Wesen des Konstruktivismus bereits bestimmt ist. Wie sieht nun jenes Ebenmaß in der Struktur aus, das man im Palestrinaklang so oft entdeckt hat? Genügt es für das Gleichgewicht, wenn nur die Gleichwertigkeit der Stimmen untereinander wie eine sichere Norm durchgesetzt wird? Oder sollte nicht jener Konstruktivismus, der in der Imitazione del soggetto seine vorausbestimmende Bedingtheit sah, die gleichmäßige und klare Disposition zerstört haben? Man wird an dem fließenden Stil der Klanglinie des Cantus, Altus oder Quintus sofort seine Funktion erkennen. Denn die sukzessiv die Cantilena nachahmende Aufreihung, die die Notwendigkeit des Nachahmens so ernst nimmt wie hier, hätte nach dem Ablauf des Soggetto da und dort zu klanglichen Lücken führen müssen, und um sie zu vermeiden, werden die Klanglinien gedehnt. Das ist ein Verfahren, das wir hinreichend kennen. Eine Formgebung aber, die in ihrem Ziel die vollendete Ausgewogenheit sieht, hätte zweifellos eine einheitliche Bewegung allen Klanglinien zugemessen. Wenn es schon um Dehnungen ging, wenn der klanglichen „Leere" ausgewichen werden sollte, dann hätte die Bewegungseinheit in der Verkoppelung ausgeglichener Soggetto-Teile Gestalt werden können. Das tut auch Palestrina und beweist es im Baß. Aber das gilt nicht für alle Stimmen. Angesichts der im Baß auf eine Bewegungseinheit gebrachten Form (T. 10ff.) möchte man meinen, daß immer der einfachste Typus des Soggetto der Ausgang für seine Projektion in die Harmonie ist. Diesem Typus gegenüber müßte jede Form, die sich in die Länge zieht, als Dehnung des Soggetto gelten. Doch es gehört ja gerade in die Prägung der Maniera, daß der Zugang zum Soggetto

[1] Vgl. K. Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, 6, wo Anm. 3 zur Literatur der Lehrerfrage noch A. Cametti, Rivista mus. it. 1922 nachzutragen ist.

[2] Motetten, Bd. 4, Nr. 9, 25ff.

durch die Vielförmigkeit möglichst versperrt wird[1], indem man entweder sogleich einen Kontrapost herausstellt oder in einem der melodischen Soggetto-Teile fortwährende Abwandlungen ohne Rücksicht auf eine einheitliche Bewegung vornimmt. Palestrina wandelt hier je und je den Soggettoteil (über amica mea), immer mit dem Ziel der Dehnung, der Ausziehung der Klanglinie. Als Mittel zur Dehnung reißt er die figurenreiche Melismatik (die in der Hand Palestrinas höchstens noch etwas fließender geworden ist) der Josquin-Epoche an sich. Die Klanglinie, die der Cantus verkörpert (T. 3ff.), ist unverkennbar nordisch und unverkennbar spätes Quattrocento. Und wenn wir die Gestaltung der Wortphrase „et macula non est in te" herausheben, die die uns bereits bekannte Projektion des Soggetto in die komplexive Harmonie als seine Nachahmung zeigt, und dabei beobachten, wie Palestrina eine sinngemäße Form dieser Projektion in dem althergebrachten Falso bordone sieht, so ist das nicht nur eine symptomatische, sondern auch geschichtliche Eigenart der Maniera. Und ist nicht dieses Aufeinanderprallen der verschiedenen Auswirkungsmöglichkeiten des Nachahmungsprinzips, das Hand in Hand geht mit einer ungleichmäßigen Anteilnahme der Glieder (Stimmen) an der Struktur, der wirkliche und ausgesprochene Verzicht auf das „Gleichgewicht", auf die Ordnung, die von einer unverrückbaren Regel beherrscht wird? Gewiß, Palestrina mildert die Gegensätze, die sich im Aufreihen der Gestaltweisen der Imitazione ergeben müssen, indem er die Melodie des Falso bordone aus der komplexiven Harmonie herauszieht und sie als Soggetto, als Cantilena ausnutzt, die sukzessiv nachgeahmt wird, aber nur vereinzelt und nicht im ganzen Stimmenbereich (T. 14ff.) Das gleiche Verfahren wendet er noch einmal an, in der Wortphrase „Veni! coronaberis de capite Amana" (T. 30ff.). Das Schwanken zwischen der Form der Nachahmung des Soggetto durch die Kantilene, dem „Disegno", und der Ausdeutung durch die komplexive Harmonie, dem „Colorito", ist bezeichnend für den Gesamtverlauf der Struktur, bezeichnend für die Spannungen, die Palestrina der Motette mit der Maniera gibt. Denn nur dadurch kam es zum Widerstreit, daß man das Wesen der Imitation mit je wechselnden Einstellungen anvisierte. Palestrina ist durch die jedesmalige Auflösung des Colorito in den Disegno an der gleichen Wortphrase zu einem Abschleifen der Gegensätze, wenn nicht zum Ausgleich zwischen Disegno und Colorito überhaupt gekommen. Daher kann trotz der Neigung zum späten Quattrocento nicht von einer „Verzerrung" die Rede sein, wie sie im Konstruktivismus der Maniera recht häufig war, selbst nicht in der übermäßigen Zerdehnung der Klanglinie, die gerade im Cantus oder Baß am Ende der Motette mit der melismatischen Figur vorgenommen, aber auch sinnbildlich durch die Ligatur bekräftigt wird. Palestrina ist in der Maniera dieser Komposition Realist, wenn er den Wortsinn von „de montibus" im Verständnis der Imitazione della natura (delle parole) getreu in der Melodie durch das Intervall nachzeichnet[2]. (Vgl. Alt, T. 49.) Hier, wie sonst, bedeutet das keine „Klangmalerei", der immer etwas Spielerisches eignet und die eher der Maßlosigkeit, dem Ausschreiben, der Schablone verfällt als je die Ausdrucksweisen der Imitazione della natura in der Maniera. Palestrina hat mit einem Fanatismus ohnegleichen um die Gesetze der Imitation gerungen. Er hat dabei den Disegno gegen den Colorito ausgespielt. Denn auch die Motette, die hier analysiert worden ist, wirft die Frage auf, warum eigentlich in einer einzigen Komposition die eine Phrase vermittels der Imitazione del Soggetto (di cantilena), die immer die sukzessive Aus-

[1] Die Maniera hat dabei erstmals bewiesen, daß es künstlerisch völlig belanglos sein kann, ob man einen Cantus firmus übernimmt oder nicht. Damit hat sie überzeugend begründet, daß einer Cantus firmus-Überlieferung (gut oder schlecht) keine für ihn wesentliche Bedeutung mehr zukommt.

[2] Dieser Realismus in der Imitazione della natura nimmt bei Palestrina wie bei allen Komponisten der Maniera einen sehr großen Raum ein. Wohl nur mit diesem Sinn hat ihn V. Galilei im „Fronimo" den großen „Naturalisten" nennen können.

breitung in die Harmonie zur Folge hat, die andere durch die Imitazione del Soggetto in der zusammengezogenen, komplexiven Harmonie mit homogenen Stimmgliedern dargestellt wird. Dieser Wechsel, dem jede sichtbare Bedeutung zu fehlen scheint, kann überhaupt nur dann einen künstlerischen Sinn haben, wenn man „disegno" und „colorito" als Gestaltprobleme im Gebiet der Musik des 16. Jahrhunderts ansieht. Palestrina hat vor allem die Möglichkeiten des „Disegno" ausgeschöpft, er hat ihn in den Konstruktivismus hineingetrieben, der als solcher mit nahezu „absoluten" Eigenwerten der „Renaissance" fernlag, er hat ihm manche Herbheit durch altertümliche Züge gegeben, die auch wieder rein konstruktiv verstanden wurden. Es ist auffällig, daß die letzten Komponisten der Maniera am Ende des Jahrhunderts und wenig danach immer wieder die „Antiqui" als Muster vorhielten, die man sich aneignen solle; und damit wollten sie dann die Ereignisse aufhalten. Die Sprache Artusis mit seinem Morales-Zitat, das er Monteverdi präsentiert, ist überaus bezeichnend.

Wir würden es nicht wagen, mit einer Analyse die Geschichtlichkeit eines großen Gesamtwerkes ergründen zu wollen. Das geschichtliche Leben ist reicher und entzieht sich jedem Versuch, die Gültigkeit des Einzelnen messerscharf abzustecken. Jede Formel, die man ihm aufprägt, ist ein Zwang, den es nirgends anerkennt. Die Maniera ist eine solche „Formel", gleich Renaissance oder Barock. Indessen: wir kamen bei der Untersuchung aus einer gegenwärtigen Situation der Wissenschaft. Es galt, die Betrachtung der Musik des 16. Jahrhunderts von unerträglich gewordenen Widersprüchen zu befreien. Die geschichtliche Darstellung der künstlerischen Ereignisse und Gestalten im Cinquecento würde sich ungleich komplizierter darstellen, als es hier den Anschein haben könnte. Es wäre sinnlos, sich auf Begriffe endgültig festlegen zu wollen. Die geschichtliche Situation des 16. Jahrhunderts ist um unseres Zieles willen da und dort etwas zugespitzt worden, oder — wenn man will — vereinfacht, wo es in dieser Einfachheit nicht lebt. Eine solche Zuspitzung oder Vereinfachung ist das Jahr 1520. Natürlich ist mit einem Tage nicht vergessen, was geschaffen war. Wo es ein Erbe gibt, da erwacht auch der Sinn für die Auseinandersetzung. Aber die Geschichte der Musik hat „Sprünge", die die Generationen auseinanderreißen, und Verbundenheiten, die so etwas wie eine „Entwicklung" sind. Die geschichtlichen Situationen des 16. Jahrhunderts sind durch solche Sprünge und Verbundenheiten ungeheuer kompliziert worden. Unsere Aufgabe bestand darin, die Maniera des Cinquecento allererst symptomatisch aufzuzeigen, sie in ihren positiven und sachhaften Wesenszügen, in ihren Formgesetzen und Gestaltweisen auszubreiten. Das konnte notwendig nur am einzelnen Kunstwerk geschehen, wenn wir nicht der Gefahr blasser Begriffsbildungen unterliegen wollten, wie es die „Renaissance" und der „Barock" in der Musik erlebt haben. Daher war die hier nur mögliche Form des Zugangs die Analyse dieses einzelnen Kunstwerks. Die einzige ist sie nicht. Daß dabei zugleich eine neue Art der Analyse der cinquecentistischen Komposition notwendig versucht werden mußte, versteht sich am Rande. Unsere Aufgabe bestand aber zunächst und hier nicht darin, den Gesamtverlauf eines Stils geschichtlich zu zeigen, der an dieser Stelle erstmals herausgehoben wird. Die Maniera galt uns als stilgeschichtliches Gesamtphänomen, dessen Ausdrucksweisen als solche zu bestimmen waren. Von hier aus zeigt sich der Weg in die entwicklungsgeschichtliche Darstellung. Die Maniera ist die entscheidendste, aber nicht die einzige Form der Musik in der Spanne des ganzen 16. Jahrhunderts.

Kleine Beiträge

Zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. G. van Doorslaer hat vor einiger Zeit zwei Studien zur Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. veröffentlicht[1], die über die Zusammensetzung einer solchen Kapelle und zur Biographie einzelner Kapellmitglieder willkommenen Aufschluß geben. Diese Mitteilungen sind den beiden Beschreibungen entnommen, die der Röm. Kaij. Maij. Ehrnholt Peter Fleischmann in den Jahren 1582 und 1594 von den Reichstagen zu Augsburg und Regensburg im Druck veröffentlicht hat. Da aber G. van Doorslaer den Druck von 1594 nicht selbst einsehen konnte, sich vielmehr auf die ihm von der Bayr. Staatsbibliothek zugestellten Photokopien verlassen mußte, sind ihm leider eine Reihe weiterer interessanter Angaben entgangen. Sie sollen hier nachgetragen und in Verbindung damit zugleich einige ergänzende Nachrichten zu den auf dem Augsburger Reichstag von 1582 anwesenden Musikern sowie des Bestandes der Kapelle im Jahre 1612, dem Todesjahre Kaiser Rudolfs II., gegeben werden.

Auf dem Reichstag zu Augsburg war nicht nur die Kantorei Rudolfs II. anwesend, sondern auch die Instrumentalkapelle oder wenigstens ein Teil derselben, die „Trometer". Fleischmann gibt in seiner „Description des Reichstages zu Augsburg im J. 1582" (p. 63) deren Namen in der folgenden Ordnung an[2]:

Franciscus Ritzo Obrister.
Ottonardo Ritzo.
Steffan Kattenero.
Lorentz Kappa.
Cesar Wendinello.
Paul Nassin.
Lucian Leon.
Martin Wegenstain.
Alexander Oralaio.
Gregori Dorini.
Francisco Zegabrio.
Pariß Pergainino.
Andree Moste.
Fiorin Sardorio.
Salomon Ferro.
Lucas Zigetta.
Jacob Wolff.
Hans Grasel.
Hans Zigettin.
Vnd der Jacob Hoerpauckher.

Auch auf den Reichstag zu Regensburg waren selbstverständlich die „Trometer" mitgenommen worden. Fleischmann gibt sie in seiner „Kurtze und aigentliche Beschreibung[3] des zu Regensburg in diesem 94. Jahr gehaltenen Reichstag" (Regensburg 1594, p. Kiv^{v}) folgendermaßen an:

Franciscus Ritzo obrister Trommeter.
Eduardo Ritzo.
Fiorindo Sardorio.
Andreas Mosta.
Gregorius Turini.
Lucas Zigotta.
Georg Zigotta.
Hans Olivier.
Paul Zigotta.
Ludwig Ritzetto.
Martin Newkircher.
Anthoni di Anthoniano.
Thobias Biderman.
Mathias Kauffleutter.
Bernhardin Mosto.
Marx Stiaßin.
Wentzel Purckstaller.
Anthoni Wolff.
Hans Joseph Zeloti.
Dominicus Gentilis.
Svvan Maria Ladrino.
Thomas Schultz.
Marcus Anthonius Mosto.
Peter Ritzo.
Mitzael Bayer.
Hans Grayl.

Heerpaucker.
Anthoniano.

---

[1] Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II. i. J. 1582 unter der Leitung von Ph. de Monte (ZMW XIII, 481 ff.; in französ. und fläm. Sprache auch in der „Musica sacra", Mecheln, März 1932) und La Chapelle musicale de l'empereur Rudolphe II, en 1594, sous la direction de Ph. de Monte (Acta mus. V, 4, 148 ff.).

[2] Wir benutzten das auf der Sächsischen Landesbibliothek unter der Signatur Hist. Germ. B 161 befindliche Exemplar.

[3] Benutzt wurde das auf der Sächsischen Landesbibliothek unter der Signatur Hist. Germ. B 166 aufbewahrte Exemplar.

Außer ihnen werden unter den „Harrdtschier Guardi", die in Regensburg aufgewartet haben, noch als Musikanten genannt (p. M^{v}):

Andreas Janick, Trommeter. (p. M iij) Gabriel Kramer, Pfeiffer.
Georg Nadler, Trommelschläger.

Auch die Lehrer der Singerknaben befanden sich mit in Regensburg. Als „Vndter Hoffmeister vnd praeceptor" werden erwähnt (p. K iii^{v}):

M. Christophorus Sertorius.
Philippus Schondorff M. in Musica.

Was aber die Beschreibung des Regensburger Reichstages durch Peter Fleischmann besonders wertvoll macht, ist die Tatsache, daß nicht nur die Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle, sondern auch die der Kapellen fast aller anderen anwesenden Fürsten angegeben werden. Ich gebe nun diese Listen in der Folge des Buches von Fleischmann.

Aa iv Verzeichnuß weylandt Ertzhertzogs Carl zu Osterreich Landtschafft (= Steyr, Kärndten vnd Crain).

Dd iij Einer Ersa. Landts. (= Steyr) Trummeter.

Abl Kheller. Matthes Graß.
Bernhardt Zailler. Niclas Vogl.
Georg Sawersperger. Sigmundt Khemeter.
Walthasar Schiltenberger. Reinardus Pedardt.
Niklas Rakh. Egidi Pezelt.
Hans Khieffl. Elias Prukhmoser.
Niklas Stainpockh.

Valentin Schrenick / Heerpeucker.

Trommeter vnd Heerbaucker gehören vndter die Rittmeister.

Ee iv (Einer Ersa. Landts. [Kaerndten]) Trommeter.

Albrecht Khramer. George Seeligman.
Christoff Khramer. Vnd N. Gloeggler / Heerpeucker.

Ff^{v} Crainerische Trommeter vnd Hoerpeucker / fuers Auffpott des Landtvolcks bestellet.

Michael Schlinitz vnd sein Jung. Georg Malle.
Wilhelm Thurner. Vnd Andree Pirkhner Heerpeucker.

Gg iii^{v} Verzeichnuß der Fuerstl. Durchl. Erthertzog Ernsten zu Osterreich / &c. Gubernator General vñ Veldthauptman der Nider Burgundischen Landen / &c. Diener vnd Hoffgesind / so an jetzo den ersten Tag Aprilis / Anno 94. an ihrer Fuerstl. Durchl. Hoffdiensten in Niderlandt / wie hernach Specificirt / sein.

Hh iii

Capeln.

Hoff Caplaen.

Johan Baptista Gallena. Doctor Ludouicus Handtsam.
Egidius Hale. Nicolaus Wignol.

Oratoridiener.

Friderich Streitl.

Capelndiener.

Erasmus Seeliger.

Musicus.

Hubert Delespinoy.

Trommeter.

Francisco Pergami. Hans Schram.
Hans Ritter. Peter Mardamung.
Martin Cramer. Jeronimus Dillier.
Leonhardt Mayer. Leonhardt Frela.
Georg Langeissen.

Hh iv^{v} Jetzo volget der Fuerstlichen Durchleuchtigkeit / Ertzhertzogen Mathiasen zu Osterreich / Hertzog zu Burgundt / Steyr / Kaerndten / Crain vnd Wirtemberg / &c. Graf zu Habspurg vnd Tyrol / &c. Hoffstadt / . . .

Ji Edl Knaben Zwoelff.
Hoffprediger vnd Caplaen Drey.

Ji ij Capellmeister. Lampertus de Sayue.
Organist. Johannes N.

Musici oder Singer / 12.
Singer Knaben / 6.
Trommeter / 12.
Hoerpeucker / 1.

Ji iij Jetzo volgen hernach aller Chur vnd Fuersten Hoffstadt / die auff dem Reichstag zu Regenspurg gewesen / den 1. Julij / Anno 1594.

(I. Churfuerst von Maintz)

Kk^{v} Trommeter / 4.

(II. Ernst, Ertzbischof zu Cöln)

Ll^{v} Cammer Caplaen.
Herr Johann Maßin / Canonich. S. Dionis zu Lüttich.
H. Johan Hanegraff / Elemosinarius.
H. Jheronimus.
H. Johan de Hackh.
H. Leonhardus Fontanus / Capelldiener.

Ll ii^{v} Musici.
Anthonius Goßwein / Capellmeister.
Martinus Mastraty.

Ll iii Mattheo Foresto.
Nicolaus Kach.
Matheus Gaimar.
Arnoldt de Hodemondt.
(p. Ll iv) Trummeter vnd Heerpeucker.

(III. Churfuerst zu Trier, Herr Johann)
Unter seinem Hofstaat werden keine Musiker genannt.

(IV. Hertzog Fridr. Wilh. von (Chur) Sachsen)

Pp^{v} Trommeter.

Brose Guenther	Michael / Quartan.
Andreas Thola.	Carl / Quartan.
Merger Mueller.	Hans Limmer.

(V. Wolff Dietrich, Ertzbischoff zu Saltzburg)

Qq Trommeter / 5.

Qq ii Jetzt volget der Koen. Wuerd. zu Poln / Ertzhertzog Maximiliani zu Osterr. / &c. Hoffstadt / so gleichwohl allhier zu Regenspurg nicht auff dem Reichs Tage gewest / wie Anno 82. zu Augspurg beschehen / Nichts desto minder hab ich solchen Hoffstadt in diß mein Corrigiert Buch wider drucken lassen woellen / . . .

Qq iv Capellen.
Elemosinarius.
Peter Vagno.
Caplan.
Daniel Lippetz. Franciscus Dorner.
Capellmaister.
Egidius Bassenegge.

Bassisten.	Altisten.
Sebastian Mayr.	Johann Pettaur.
Matthias Mayenbrun.	Philip Jaeger.
Tenoristen.	Discantist.
Quintin Tella Courdt.	Veit Schwartzmayr.
Niclaß Wolckh.	
Organist.	
Paul Schneickher.	Fuenff Singer Knaben.

Trommeter.

Thomas Huettl.	Hans Fidler.
Hans Nestman.	Georg Hoffman.
Georg Paß.	Leonhardt Pellican.
Wolff Hartman.	Georg Turtzer / Hoerpeucker.
Jacob Fuhrman.	

(VI. Julius, Bischof zu Würzburg.)
Unter seinem Hofstaat werden keine Musikanten erwähnt.

Ss ij (VII.) Verzeichnuß des Durchleuchtigisten Hochgebornen Fuersten vnd Herrn / Herrn Maximiliani / Pfaltzgraffen bey Rhein / Hertzog in Obern vñ Nidern Bayern / &c. Hoffstadt / zu deme nach Regensburg außgeschriebenen Reichstag / Anno 1594.

Hoff Caplaen

Faustus Carteus.
Caspar Hopoltzrieder.

Capelldiener.

Marthin Sutor.

Musici.

Bassisten.

Hans Vischer.
Jacob Carle.

Tenoristen.

Sebastion Berno.
Jacomo Berlatzio.

Altisten.

Horatio Megri.
Gulio Higli.
Petro Anthonius.

Canterey Knaben.

Anthonius Belasio.
Ernst von Zenßwein.

Instrumentisten.

Caspar Bindineli.
Fileno Coznetzani.
Horatio Lego.

Wilhelm Pühler / Organist.
Jacob Pauman.

Trommeter.

Zacharias Lindner.
Anthoni Pathor.
Ferdinandt Holtzhauser.

Caspar Lederer.
Hans Haß.
Hans Lindner.

(VIII. Philip Ludwig, Pfaltzgraf am Rhein)

Unter seinem Hofstaat werden keine Musikanten erwähnt.

(IX.) Hofstadt des Durchl. Hochgebor. Fuersten vnnd Herrn / Herrn Friderichen Hertzogen zu Wurtemberg vnnd Teckh . . .

Unter den „Gutschen und Wagenpferdt" wird auch eine „Musicanten Karch" (s. p. Yy ii), aber die Musikanten selbst leider weder zahlenmäßig noch namentlich angegeben.

Hoffprediger.

Lucas Osiander.
M. Foelix Bidenbach.

L. Köchel hat bekanntlich in seinem Buch „Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867" (Wien 1869) auch die älteren Schrift- und Druckdenkmale außer den Rechnungsbüchern herangezogen und neu abgedruckt. Darunter den „Status der Hofmusik Kaiser Rudolfs II. im J. 1612", der zum ersten Male in Jos. von Rieggers Archiv der Geschichte und Statistik . . ., Teil II, Dresden 1792/95 veröffentlicht worden war. Dieser Nachdruck Köchels ist unvollständig. Es ist folgendes nachzutragen:

Elemosinarius.

Jacobus Chimaereus, Propst zu S. Severino in Kölln, Ratisborn und Leitmeritz, von 1. Julio anno 1595, monatl. 40 fl.

Caplan.

Evangelista Vaccinus, von 1. Sept. anno 1587 Hofkaplan und Kapellaltist 20 fl.
Joa. Baptista Gallono, Hofkaplan und Kapellaltist, von 1. Sept. anno 1595 monatl. 20 fl.
Wilhelm Steimoekh, Kaplan und Kapellenaltist, von 1. oct. 1597 monatl. 20 fl.
Joa. Chrisostimus Khilianus, Kaplan und Kapellentenorist, von 1. Oct. anno 1600, monatl. 20 fl.
Joh. Heynrich Schindel, der hl. Schrift Doctor Kaplan und Kapellentenorist, von 1. aug. anno 1601, monatl, 20 fl.
Maternus Gniesen, der hl. Schrift Doctor, Hofkaplan und Kapellenaltist, von 1. jan. 1603 20 fl.
Christianus Hammb, vom 1. aug. anno 1602 als Kaplan und Kapellenaltist monatl. 20 fl.

Kapelldiener.

Urban Villhauer, vom 1. Sept. anno 1608 ein Jahrskleid und monatl. 6 fl.

Lautenist.

Vacirt. Monatl. 15 fl. Und auch 12 fl. Jährlichen Kleidgeld 16 fl.

Obrister über die Trommetter.

Georg Zigotta, bestettigter Obrister über die Trommetter, von 1. Julio anno 1610. monatl.

36 fl. 20 kr. und von bemeldter Zeit wegen Loßoment als ein unterhalt Gelt. monatl. 6 fl. 40 kr. Dann auch von oberwähten dato auf Iren Lehrjungen monatl. Zupussgelt 12 fl.

Trommetter.

Anthonio de Antoniano, ein Jahrskleid und von 1. Aprilis anno 1601 monatl. 20 fl.
Bernhard Mosto, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Martio anno 1607 monatl. 17 fl.
Max Stiaßey, Trometter und Musicus, 1 Jahrskleid und von 1. Martio anno 1607 monatl. 20 fl.
Wenzel Burckstaller, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Martio anno 1607 monatl. 19 fl.
Philipp Schondorf, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Jan. anno 1605 monatl. 24 fl.
Dominicus Gentilis, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Junio anno 1601 monatl. 21 fl. und von 1. Aprilis anno 1602 jährl. Zupussgelt 100 fl.
Thomas Schultheiß, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid von 1. Oct. anno 1605. monatl. 21 fl.
Michael Bayer, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Martio anno 1607. monatl. 17 fl.
Hans Greyl, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid, und von 1. Martio anno 1607. monatl. 20 fl.
Jakob Zigotta, Trometter-Lehrjung, von 1. Maio anno 1601 monatl. 10 fl.
Hans Hrobetzky, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Nov. anno 1602 monatl. 15 fl.
Melchior Gärrtner, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid und von 1. Majo anno 1605 monatl. 21 fl.
Ludolf Castilian, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid, von 1. Martio 1607 monatl. 12 fl.
Carl von Olorden, ein Jahrskleidgelt 10 fl. und von 1. Martio anno 1607 monatl. 13 fl.
Andreas Grienwaldt, Trometter und Musicus, ein Jahrsklaidgelt 16 fl. und von 1. Sept. 1603 monatl. 15 fl.
Gregor Beigler, ein Jahrsklaidgelt 10 fl. und von 1. Martio anno 1607 monatl. 10 fl.
Martin Annder, Veldt Trommeter Lehrjung, ein Jahrsklaidgelt 10 fl. und von 1. Jan. anno 1605 monatl. 10 fl.
Christoph John, Trometter und Musicus, ein Jahrsklaidgelt 10 fl. und von 1. Martio anno 1607 monatl. 10 fl.
Georg Breitter, Trometter und Musicus, ein Jahrsklaidgelt 10 fl. und von 1. Martio anno 1607 monatl. 10 fl.
Jacob Breittiger, Trometter Lehrjunge, ein Jahrsklaid oder 10 fl. und vom 1. Jan. 1604 monatl. 4 fl. von 1. Jan. 1611 monatl. 3 fl. Besserung.
Wilhelmb Nuttius, Trom. Lehrjunge, von 1. 2. 1605 ein Jahrsklaid oder 10 fl. und monatl. 10 fl.
Wenzel Tretscher, Trom. Lehrjung, ein Jahrskleid oder 10 fl. und vom 1. 2. 1605 monatl. 10 fl.
Andreas Raab, Trometter und Musicus, ein Jahrskleid oder 10 fl. und vom 1. Martio 1607 mon. 12 fl.
Joa. Baptista Mosto, Trommetter und Musicus, ein Jahrskleid oder 10 fl. und von 1. 3. 1604 12 fl.
Stephan Wirlickh, Trom. Lehrjunge, ein Jahrsklaid oder 10 fl. und von 1. V. 1605 mon. 8 fl. und von 1. Jan. 1611 mon. Besserung 3 fl.
Sebastian Jenick, Trometter und Musicus, ein Jahrsklaid und von 1. April 1606 monatl. 12 fl. Und von 1. Martio anno 1607 monatl. Besserung 2 fl.
Rudolph Zigotta, Trom. Lehrjunge, von 1. I. 1609 Jahrlich 10 fl. Kleidgelt und monatl. 8 fl.
Adam Kolb, Trom. Lehrjunge, von 1. L. 1609, ein Jahrskleidgelt 10 fl. und monatl. 8 fl. von 1. I. 1611 monatl. Besserung 3 fl.
Wenzel Plavenzky, Trom. Lehrjunge, von 1. I. 1609 ein Jahrskleid oder 10 fl. und monatl. 8 fl. von 1. I. 1611 monatl. Besserung 3 fl.
Georg Zigotta, der jünger, musici und Trom. Lehrjung, von 1. Oct. 1609 ein Jahrskleid oder 10 fl. und monatl. 8 fl. und von 1. I. 1611 monatl. Besserung 2 fl.
Adam Halb Monton, musici und Trom. Lehrjung von 1. aug. 1611 ein Jahrskleidgelt 10 fl. monatl. 8 fl.

Hoerpauker.

Antoni Wolf, ein gebraeuchiges Jahrskleid und von Sept. 1605 monatl. 20 fl.

Diese Trometter und Horpaugger sollen nach ihrer Maj. allergnädigsten Wohlgefallen im Jahr gekleidet werden.

Gerhard Pietzsch (Dresden)

Anton Rosettis Geburtsdatum. Nach Familienforschungen des Herrn Gutsbesitzers H. Bolten in Mustin bei Borkow i. M. ist, laut „Auszug aus den Kirchenmatriken [!] des kath. Pfarramts zu Niemes i. Nordböhmen", Franz Anton Rössler (Anton Rosetti)[1] als Sohn des Schuhmachermeisters Franz Ign. Rößler und seiner Ehefrau Maria Theresia geb. Tischler am 26. Okt. 1746 in Niemes geboren.

Seine musikalische Begabung scheint er von seinem Großvater Michael Tischler geerbt zu haben, der Bürger und Musikant in Niemes war.

Clemens Meyer (Schwerin)

Bücherschau

Feldmann, Fritz. Der Codex Mf. 2016 des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung. (Schriften des Musikalischen Instituts bei der Universität Breslau, hrsg. von Prof. Dr. Arnold Schmitz. Bd. II.) 1. Teil: Darstellung, gr. 8°, 151 S.; 2. Teil: Verzeichnisse und Übertragungen, gr. 4°, 108 S., Breslau 1932, Priebatsch's Buchhandlung.

Die große Ausformung mehrstimmiger Musik in der zweiten Hälfte des deutschen 15. Jahrhunderts, etwa die Kunst der ersten deutschen Komponistengeneration, ist von der musikhistorischen Forschung in eigenartiger Weise umgangen worden. Auf der einen Seite folgte man seit der romantisch-klassizistischen Reformbewegung im Gebiet der älteren mehrstimmigen Musik dem „reinen a cappella-Ideal", wobei man sich den „großen Niederländern" und ihren deutschen Vertretern zuwandte; auf der andern Seite hatte man mit der Auswertung der reichen Trienter Funde ausgiebig zu tun und suchte von hier aus den Umkreis zu erweitern. Das isolierte deutsche Zwischenland wurde nur in lexikalischen Exkursen gelegentlich durchzogen. Es ist das Verdienst der Feldmannschen Arbeit, in dieses unbegangene Gebiet erstmals und entschieden vorgestoßen zu sein und zwar auf einem bisher unbeachteten Weg: über den Codex Mf. 2016 des musikalischen Instituts bei der Universität Breslau[2]. Darin liegt der stoffliche Wert dieser Arbeit.

Seitdem die musikalische Notierung nicht als beliebiges Mittel angesehen wird, das Tongefüge aller Zeiten zu möglichst unabhängiger, „rein musikalischer" Betrachtung festhält, sondern vielmehr als ein ernsthafter historischer Faktor zahlreicher vormusikalischer Elemente, an die eine Musik gebunden ist, bekommt die Art der geschichtlichen Überlieferung (Codex, Größe, Papier, Anlage, Schriftart, Schriftbild, ev. Notizen etc.) ihre besondere Bedeutung. Hier ist es oft möglich, in mannigfachen kleinen Symptomen den zeitgeschichtlichen Boden klarzulegen, auf dem die überlieferte Musik gewachsen ist, den zeitlichen, geographischen, soziologischen Rahmen zu stecken und Hinweise für die Art und Weise ihres Verbrauchs und ihrer Ausführung zu erhalten. Die Frage nach der historischen Überlieferung müßte immer wieder neu und umfassend gestellt werden. F. hat diese Frage in seinem Falle mit vollem Einsatz aufgeworfen und beantwortet. Darin liegt der methodische Wert dieser Arbeit.

F. nennt seine Untersuchung „eine paläographische und stilistische Beschreibung". Im Beschreiben und Darstellen, im Fördern und Ordnen liegt das Gewicht. Im „Nichts verschweigen und nichts hinzufügen", in der reinen, intelligenten Spiegelung des Gegenstandes bewährt sich die Methode. Die Sachlage wird aus sich selbst lebendig. So kann nun mit dem Codex gearbeitet werden, auch wenn man ihn nicht in Händen hält. Darin liegt der fachlich-wissenschaftliche Wert dieser Arbeit.

---

[1] Vgl. „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", Jg. 12, Bd. 1, Leipzig 1912, S. IXf. und Cl. Meyer, Geschichte der Mecklenb.-Schweriner Hofkapelle. Schwerin 1913, S. 122.

[2] F. weist schon ZMW XIII, 252 darauf hin.

Das Ergebnis der paläographischen Untersuchung sei kurz referiert: Der Codex hat das Format 23×33 cm, ist 156 Blatt stark und verzeichnet Messen und Motetten (nur 4 nicht kirchliche Stücke) mit weiß-schwarzer Mensuralnotation in Chorbuchweise. — Die Eintragungen sind offenbar von verschiedenen Händen vor dem Jahre 1500 beendet worden. Die Handschrift soll in einem Kloster des schlesisch-böhmischen Grenzlandes in Gebrauch gewesen sein. An Autoren sind genannt: Auleni, Egidius Rossely, Flordigal, Isaak; durch Vergleich ließen sich als beteiligte Komponisten ermitteln: A. v. Fulda, C. Rupsch, Alex. Agricola, B. H. Josquin, L. Compère; außerdem findet sich die Signatur M. S. Damit ordnet sich der Breslauer Codex in die deutsche Quellengruppe des ausgehenden 15. Jahrhunderts ein (Berlin 40021; Leipzig 1498, München 3154), zu der zahlreiche Einzelkonkordanzen bestehen. In der Anlage der Handschrift will F. keinen ordnenden Sinn erkennen. Dagegen ist auffällig, daß z. B. sämtliche 6 Messen des Bandes am Anfang einer Lage verzeichnet sind und diese meist zum größten Teil füllen; außerdem enthält die 4. Lage fast ausschließlich Hymnen (das Magnificat stellt F. selbst als Nachtrag fest) und die 6. Lage nur Magnificats. So liegt die Annahme nahe, daß die einzelnen Lagen zunächst als selbständige Notenbände mit bestimmten liturgischen Gattungen angelegt und in Gebrauch gewesen sind (wie sich das etwa auch bei dem Leipziger Parallelcodex nachweisen läßt); offenbar hat Schreiber I (wohl der 1. Notist der Kantorei) die Einzelbände angefertigt, Schreiber II (der Notist der 11. Lage) die verschiedenen Blattgruppen zum Codex gebunden und mit Schreiber III zusammen auf den freigebliebenen Blättern noch verschiedenartige Stücke nachgetragen.

Die stilistische Untersuchung eines Sammelbandes hat ihre Schwierigkeit, da er keine Stileinheit vermittelt; sie ist aber gleichwohl von historischem Interesse, weil er eine Gebrauchseinheit darstellt. Zu dieser Aufgabe greift F. mit Recht nur diejenigen Stücke heraus, die Unika der Breslauer Handschrift sind. Sie lassen sich in zwei große, sich ausschließende Stilkreise fassen: zum ersten gehören Messe Anonyma I (II, 1) und ein Magnificat (II, 90); er kennzeichnet sich durch: Verwendung eines meist choralen, jedoch frei dynamisierten c. f., Einwirkung des c. f. auf die Nebenstimmen durch reiche Durchimitation, maßvolle, selbständige plastische Stimmführung, der sich die Harmonie unterordnet, Einfluß des Textes auf die rhythmische Gestaltung, klare vertikale Gliederung („Generalpausen"), durchsichtiger Satz. Zum zweiten Stilkreis zählen Messe Anonyma II (II, 10), Regina coeli (II, 73), Sanctissima virginum (II, 88); dieser Stil ist bestimmt durch: Benutzung eines meist choralen, in der Regel in starren Breven geführten c. f., der auf Material und Melos der Nebenstimmen keinen Einfluß hat; diese kontrapunktieren ohne Imitation mit eigener Motivik, die in konstruktiver Weise mosaikartig aneinander gereiht ist und leicht abgewandelt werden kann; die Nebenstimmen gehen häufig parallel und wahren untereinander keine Selbständigkeit; der Text gewinnt auf ihre rhythmische Gestaltung keinen Einfluß; neben der ausgeprägten horizontalen Gliederung (Spaltsatz) wird durch zahlreiche Binnenkadenzen eine starke vertikale Gliederung erreicht; eine wirkungsvolle Harmonik unterstützt die Struktur; der Satz ist oft mit Floskeln überhäuft. — Zwischen diesen beiden Polen spannen sich in mannigfaltigen Versionen die Werke des Sammelbandes. Der erste Stilkreis steht unter niederländischem Einfluß, der zweite gibt die Situation wieder, in der sich die innerdeutsche Musik um 1500 befindet, vor dem Einbruch der großen humanistischen Welle aus dem Maximilianischen Kulturzentrum. Mit Recht hat F. diesen Stilbereich, dessen traditionsbildender, geographischer Bezirk durch die Fundorte der Konkordanzen (Breslau, Berlin, Halberstadt, Leipzig, München) angedeutet wird, im Darstellungs- und Beispielband am gründlichsten berücksichtigt, da über ihn, außer dem Riemannschen Überblick (Hdb. II, 1) noch nichts vorliegt.

In diesen Stilkreis gehören auch die Hymnenkompositionen, die in allen deutschen Quellen dieser Zeit besonders zahlreich vertreten sind. Sie erweitern die skizzierten Stilelemente durch: gelegentliche „Vorimitation", zeilenweise Gliederung des c. f., Klauselbildung, Mitführen eines zweiten c. f., Doppeltextigkeit usw. Der Hauptunterschied zu den Tonsätzen des gleichen Kreises besteht jedoch darin, daß die formelhafte Motivik der Nebenstimmen zumeist nicht frei erfunden ist, sondern dem c. f. entstammt[1]. Die Motivformel, die oft nur aus wenigen Tönen besteht und einer besonders ausgeprägten Stelle des betreffenden c. f. entnommen ist, reiht sich unter steter rhythmisch-tonlicher Veränderung

[1] Dieser Gesichtspunkt ist von F. nicht berücksichtigt worden. Der Referent darf über die folgenden Andeutungen hinaus auf seine Dissertation (Freiburg i. Br.) verweisen: Adam von Fulda, als Exponent der ersten deutschen Komponistengeneration, in seinen kirchlichen Werken (noch nicht gedruckt).

ununterbrochen aneinander. Zwei Hauptgruppen sind im Materialsatz zu unterscheiden: 1. eine Motivformel gilt durch den ganzen Satz hin (wodurch Satzeinheit entsteht), 2. die Motivformel wechselt mit jeder neuen c. f.-Zeile (wodurch Gruppenbildungen eintreten). Auf diese Weise wird ein ganzes Arsenal kontrapunktischer Formeln ausgebildet, das dem gregorianischen Choral entstammt und in der Musikgeschichte immer wieder freie Verwendung gefunden hat. Diese Prinzipien der Hymnenbearbeitung sind zur Grundlage der deutschen Choralbearbeitungsweise geworden und haben von der ersten deutschen Komponistengeneration an bis zu Bach hin ihre traditionelle Bedeutung gewahrt. Ein gutes Beispiel für diese Bearbeitungstechnik gibt der 3stimmige Tonsatz über den Hymnus Ave maris stella (II, 40). Der Motivkern für die Nebenstimmen liegt am Ende der ersten und am Anfang der letzten c. f.-Zeile. Die Nebenstimmen der übrigen Hymnensätze des Beispielbandes weisen eine ähnliche Beziehung zu ihrem c. f. auf. Auch die Marienantiphon Salve Regina ist auf diese Weise bearbeitet (II, 42) und zeigt, daß auch andere Werkgattungen in liturgisch ähnlicher Verwendung gelegentlich die gleiche Bearbeitung erfahren. Durch diese Motivtechnik der Nebenstimmen erklären sich die von F. am Diskant mancher Tonsätze (II, 61, 63) als „eigenartige Erscheinung" festgestellten c. f.-Andeutungen („Kolorierungen") von selbst. — Zu diesem Stilkreis zählt auch der Tonsatz II, 88. Ihn in seiner rein mechanistischen Motivreihung unter die „durchimitierenden Motetten" (I, 120) einzuordnen und die Frage nach der Einwirkung des Textes auf die Melodieformung zu stellen, scheint bei solcher Kompositionstechnik verfehlt.

Die stilistische Gliederung der Tonsätze nach der c. f.-Lage hält der Referent nicht für fruchtbar, da sich die Lage des c. f. in dieser abstrakten, handwerklich gebauten Musik für die Stilbeschaffenheit nicht entscheidend auswirkt. Auf diese Weise gerät der Rupschsche Tonsatz über „Maria salve virginum" (II, 68) mit Anonyma II und dem zweiten (deutschen) Stilkreis zusammen, während er in seinem lockeren madrigalesken Melos und seiner organischen Symmetrie diesem Stil gerade entgegensteht. Auch ist es nicht ohne Gefahr, die allgemeinen geistesgeschichtlichen Begriffe Dagobert Freys auf rein musikgeschichtlichen Boden zu übertragen (I, 72), wenn sie nicht an bestimmte, auf breitester Basis befestigte Stilmerkmale gebunden sind. Der Referent würde sich bei der Begriffsanwendung in den meisten Fällen gegenteilig entscheiden müssen.

Der Beispielband gibt 25 Unika (dazu 2 auch anderweitig überlieferte, bisher ungedruckte Tonsätze) des Sammelbandes in Steindruck wieder (darunter 2 Messen). Nach der gestellten Aufgabe, ein „möglichst genaues Abbild des Codex" zu vermitteln, sind die originalen Notenwerte und Pausenzeichen beibehalten und punktierte „Taktstriche" nur zwischen den Systemen angebracht worden. — Umsichtig angelegte thematische und alphabetische Verzeichnisse, Komponisten- und Konkordanzlisten, Aufstellungen über Textierungen und Stimmenzahl des ganzen Sammelbandes helfen das Thema erfüllen.

Man darf den eigenen Schlußsatz F.s unterstreichen: So viel dürfte jedenfalls erwiesen sein, daß der Codex Mf. 2016 des Breslauer Instituts als ein hochwichtiger Faktor in die Reihe der musikalischen Quellen für die Zeit um 1500 und das ausgehende 15. Jahrhundert einzuordnen ist und in Zukunft bei der Erörterung musikalischer Probleme nicht mehr zu umgehen sein wird.

Es wäre zu wünschen, auch von den Parallel-Codicis der Breslauer Handschrift eine solche Darstellung zu besitzen, was allerdings nicht nur eine Frage stiller Arbeit, sondern auch nicht geringer Geldmittel ist. Wilhelm Ehmann

Gerber, Rudolf. Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen. 8°, III, 218 S. Gütersloh 1929, C. Bertelsmann.

Zu den verhältnismäßig zahlreichen Untersuchungen, die sich in neuerer Zeit, sei es mit der Passionsgeschichte im allgemeinen, sei es mit H. Schütz im besonderen beschäftigten, gesellt sich Gerbers Schrift über das Passionsrezitativ bei Schütz als Sonderstudie, die sich als eine für die Erkenntnis der innerhalb des Rezitativs der deutsch-protestantischen Choralpassion wirksamen stilistischen Kategorien grundlegende Arbeit qualifiziert. Wenn dieses Buch auch nicht gerade zum Eckstein des Monumentalbaus der noch immer ausstehenden deutschen Gesamtwürdigung des musikalischen Großmeisters des 17. Jahrhunderts werden wird, als wichtiger Baustein überhaupt wird es seine Schuldigkeit tun, denn obwohl man Gerbers Verfahren als innerlich notwendig und für eine wissenschaftliche Untersuchung selbstverständlich empfindet, erscheint der Hinweis angebracht, daß hier eine in sich äußerst akurate und exakte Stilkritik nicht gleichsam im luftleeren Raume getrieben, vielmehr durch Schaffung einer soliden geschichtlichen Basis erst die Voraussetzung

für eine brauchbare stilistische Einordnung des Schützschen Passionsrezitativs gewonnen wird.

Der Verfasser legt die Markuspassion, über deren apokryphen Charakter man seit den Gebrüdern Spitta in zunehmendem Grade ins Reine gekommen ist, nicht einfach ad acta, er untersucht sie vielmehr gründlich, weil das Werk nach seiner Überzeugung auf jeden Fall allerlei mit Schütz zu tun hat und seine stilkritische Durchleuchtung die Lösung der Schützfrage mit fördern hilft. Ähnlich dachte bekanntlich bereits Kretzschmar, der jedoch in seiner intuitiven Art zur Fiktion eines Bearbeiters gelangt, der bald nach 1672 die authentische Schützsche Markuspassion durch weitgehende Eingriffe in ihre melodische und formale Struktur dem veränderten Geschmack einer epigonalen Zeit angepaßt habe. Gerber geht von dem Umstande aus, daß die Einzelgesänge der Markuspassion in ihrem Kernteil jenen schematischen Lektionston bevorzugen, der für die alte liturgische evangelische (nicht aber die Schützsche) Passion kennzeichnend ist; daß jedoch völlig im Gegensatz zur protestantischen Überlieferung, dafür aber im Einklang mit der katholischen Tradition der nicht mehr zur eigentlichen Leidensgeschichte gehörige Teil nach Jesu Tode feierlicher, freier, spezifisch musikalischer vorgetragen wird. Während M. Ludecus, der als erster Protestant (1589) an der bezeichneten Stelle den gewöhnlichen Passionston durch den feierlichen Evangelienton ablöst, auf den liturgischen Melodienvorrat zurückgreift, fällt in der Markuspassion eine Anlehnung an die Melodik Schützens (namentlich in der Lukaspassion) auf. Durchaus plausibel ist der vom Verfasser hieraus gezogene Schluß: er nimmt für die Rezitative der Markuspassion ein mehr oder minder mechanisches Aufkleben eines als wirkungsvoll erkannten fremden (Schützschen!) Melodiegutes an. Wenn man die Kretzschmarsche Hypothese nicht durch eine andere, ebenso gewagte Annahme ersetzen, wenn man nicht unterstellen will, daß Schütz die Markuspassion mittels Zusammenleimung heterogener Teile, nämlich der frühzeitig entstandenen und später „korrigierten" Rezitative und der — auf einem ungleich höheren künstlerischen Niveau stehenden — Chorpartien geschaffen habe, muß man Gerber beistimmen, daß der Komponist der Markuspassion seine genaue Vertrautheit mit Schütz' Schreibweise zur Herstellung eines musikalischen Wechselbalgs benützt hat, für welches man unmöglich Schütz selbst verantwortlich machen kann.

Aus der Gesamtdarstellung kristallisieren sich ganz bestimmte Merkmale der drei übrigen Werke heraus. Für die Lukaspassion als die sicherlich jüngste (Gerber setzt sie nicht vor 1655 an) weist er einen besonderen Reichtum an formelhafter Melodik und damit einen stark traditionellen Einschlag nach, die freiere Behandlung der Tonfolgen in der Johannespassion enthüllt er als im wesentlichen „ausgezierte Formelmelodik", und der düster-monotone Charakter der Dichtung spiegelt sich ihm auch in der Vertonung deutlich wieder, während die Musik der Matthäuspassion als zu individueller Melodieführung neigend und — dank ihrer literarisch gewichtigen und von bewegtem Leben erfüllten Handlung — als am reichsten mit musikalischen Mitteln ausgestattet gewürdigt wird.

In Anlehnung an die Kadesche Schrift über die ältere Passionskomposition, deren Ergebnisse mit Kritik verwendet werden, entwirft der Verfasser zunächst ein anschauliches Bild der vor-Schützischen Choralpassion des 16. Jahrhunderts (J. Walter, L. Lossius, J. Meiland, J. Keuchenthal, N. Selnecker, M. Ludecus, A. Scandelli). Das Bild Walters wird durch einige in neuem Licht geschaute Züge belebt: der Komponist der ersten deutsch-protestantischen Choralpassion übernimmt nicht schlankweg die für die lateinischen Texte gut geeigneten Rezitationsregeln, er paßt sie im Geist Luthers der Sonderart des deutschen Sprachrhythmus an, stellt innerhalb der Kadenzformeln die sprachlich-melodische Qualität der Worte und Silben über die rein musikalische Bedeutung und verwendet die musikalischen Interpunktionswendungen bereits in charakteristischer Weise, denn sobald anstatt der durch die syntaktische Satzordnung erheischten Mediatio etwa die Terminatio angewendet wird, ist es mit dem formelhaften Charakter jener Wendungen natürlich vorbei. Die Anzahl und der Charakter der Kadenztypen, sowie ihre Beziehung zu den sprachlich-rhythmischen Phänomenen werden vom Verfasser als entscheidende stilistische Symptome für die weitere Entwicklung im 16. Jahrhundert herausgearbeitet. Die rein musikalische Gestaltungstendenz tritt in jedem Falle in den Vordergrund. Unter den Komponisten des 17. Jahrhunderts erfährt der von Kade unterschätzte S. Besler besonders liebevolle Behandlung. Wenn er sich „am meisten von der liturgischen Passionspsalmodie" emanzipiert und sie „im monodischen Sinne zu erneuern" strebt, tritt er uns innerhalb der großen kirchlichen Kunst als Vertreter des gleichen neuen (Renaissance-)Geistes entgegen, wie er uns aus den Weihnachtsliedern dieses schlesischen Musikers anweht (vgl. meine Skizze über Besler, Schles. Monatsh. IV, 539ff). Um diese blutvolle Musikergestalt herum gruppiert der Ver-

fasser M. Vulpius, den melismenfreudigen Th. Mancinus, ferner O. S. Harnisch, H. Grimm und G. Vopelius.

Als Ergebnis dieser historischen Introduktion ist dem Buche die in manchen Einzelheiten originell formulierte und neuartig begründete Erkenntnis zu entnehmen, daß der Passionskomponist Schütz keineswegs dort anknüpft, wo der Prominente seiner Vorgänger, S. Besler, musikalisch Panier anfgepflanzt hat. Wenn bei Meiland, Keuchenthal, Ludecus e tutti quanti Neuerungen wie Melismen, variierte Wiederholung der Eli-Stelle durch den Evangelisten und allgemeine musikalische Belebung des Lektionstons zu verzeichnen sind, entspringen sie einem allmählich trotz aller liturgischen Bindung sich geltend machenden Spieltrieb, nicht aber einem von Grund auf neuen Geiste, wie er in Schütz lebendig ist. Es gehört mit zu den bemerkenswerten Vorzügen des Buches, daß es die Geistigkeit und tiefe Innerlichkeit des Schützschen Verfahrens nicht nur mit beredten Worten preist, vielmehr durch die Gesamtheit seiner geschichtlichen und stilkritischen Auseinandersetzungen zur Evidenz erweist. Die Entwicklung der Passionskomposition war bis 1655 so weit gediehen, daß nunmehr eine Ausnützung der Formen und Mittel der Oper, gleichviel in welcher Art, nahe gelegen hätte; Schütz verzichtet auf sie, verlegt alle Neuerung ganz nach innen, geht innerhalb der Passionsvertonung hier und dort bewußt hinter den status quo ante zurück und schreibt die Sologesänge seiner Passionen in dem von ihm selbst so hoch gepriesenen „Stylo ohne den Bassum continuum".

In sorgfältiger Kleinarbeit weist der Verfasser nach, wie Schütz sich in allen drei Passionen tonartlich von den traditionellen Gepflogenheiten der alten Passionspsalmodie entfernt. Das gilt auch für die Lukas-Passion, deren Melodik Schütz auf die f-Stufe lokalisiert: er vermeidet nämlich den im Laufe der Zeit und speziell von Besler ausgebildeten auf die f-Stufe transponierten Ionicus und geht, bewußt archaisierend, auf den echten Lydius zurück. Das auf die g-Stufe versetzte Dorische der Matthäuspassion charakterisiert Gerber als weitgehend im Sinne eines echten g-moll verwendet, und wenn das Phrygische der Johannespassion den kirchentonartlichen Charakter wieder ungleich sorgfältiger bewahrt, geschieht es nach Gerbers überzeugender Beweisführung im Sinne einer Charakterisierung. Von der Schütz wohlbekannten Markuspassion des Ambrosius Beber, über welche ihr glücklicher Entdecker Peter Epstein (†) im Jahrbuch Peters 1929 eine aufschlußreiche Studie veröffentlicht, weiß der Verfasser noch nichts; obgleich ihm daher unbekannt ist, daß fast ein halbes Jahrhundert vor dem Erscheinen der Schützschen Lukaspassion statt des traditionellen Lydischen bzw. transponierten Ionischen das transponierte Dorische als Passionston verwendet wurde, brauchen seine einschlägigen Mitteilungen nur leicht korrigiert zu werden, um ihren Wert zu behalten. Stellt er ja Schütz keineswegs als robusten Neuerer hin. Überdies setzt er Schützens entschiedene Vorstöße in benachbarte Tonbereiche gerade innerhalb der Matthäuspassion ins rechte Licht.

Der Verfasser bleibt sich bewußt, daß er mit dem Begriffe „Modulation" bei Würdigung des unbegleiteten Passionsrezitativs gewissermaßen nur vergleichsweise operieren darf. Trotzdem möchte ich zu noch größerer Zurückhaltung in der Verwendung solcher Termini raten, die sich aus harmonisch-vertikalem Denken ergeben. Einen ähnlichen Einwand möchte ich erheben, wenn Gerber Schützens Abkehr von der Überlieferung mit ihrer Neigung zur starren Abgrenzung dreier Tonhöhenregionen würdigt und in seinen Versuchen zu charakterologischer und individualisierender Behandlung der Stimmen etwas „echt Dramatisches" erblickt. Ich gebe zur Ewägung, ob man nicht in dem Aufgeben der starren Typisierung lediglich einen Verzicht auf die — ich möchte sagen: gregorianische — absolute Objektivität und Erdenferne des musikalischen Stils der Leidensgeschichte erblicken und sinngemäß in ihm ganz allgemein ein Symptom des Durchbruchs eines subjektiv-künstlerischen Moments bewerten soll. Übrigens werden auch in dem abschließenden Kapitel, wo vielfach Treffendes, ja zuweilen Bedeutendes und Tiefes über die Situations- und Charakterschilderung gesagt wird, für mein Gefühl die Ausführungen zu sehr auf den Nachweis zugespitzt, daß die Passionsgeschehnisse von Schütz „zu einem wirklichen Drama" gestaltet würden, wobei sogar vor Parallelen mit Klopstock, Goethe und Wagner nicht zurückgeschreckt wird. Auch Schütz verläßt den Boden einer wenn auch aufs höchste gesteigerten und zweifellos „dramatisch" empfundenen, d. h. aus tiefster seelischer Bewegtheit gestalteten und im Hinblick auf die biblischen Vorgänge aktivierten liturgischen Lesung nicht.

Die „melodische Anpassung der Berührungspunkte verschiedener Formteile", die als erster Peter Wagner für den Gregorianischen Choral konstatierte, wird vom Verfasser unter besonderer Berücksichtigung der Doppelpunktformel mit zwiefachem Ergebnis untersucht: 1. Schütz gibt die in der altprotestantischen Choralpassion übliche Typisierung auf,

2. die Anpassung gilt bei ihm als perfekt, sobald für Final- und Initialton die Einheit der Tonalität gewahrt ist, d. h. diese Töne brauchen nicht identisch zu sein, sie können auch im Terz- oder Quintverhältnis zu einander stehn. Nicht völlig zu folgen vermag ich dem Autor, wenn er — mittels eines salto mortale in die Sphäre des vertikal-harmonischen Denkens — die Anpassung auch dann noch (obgleich in beschränktem Maße) für vollzogen hält, wenn an der bewußten Stelle statt der identischen nur „verwandte" Harmonien einander gegenübertreten. Eine gewisse Inkonsequenz erblicke ich ferner darin, daß der Verfasser die in der Lukaspassion (vor den Jesusreden) durch plötzlichen Tonartwechsel sich ergebende Verletzung des Anpassungsgesetzes verteidigt, während er den meines Erachtens ähnlich zu bewertenden Septabstand zwischen Final- und Initialton bei einer Doppelpunktformel der Markuspassion als „mechanisch" rügt. Endlich wäre es nur folgerichtig gewesen, wenn Gerber sich nicht mit der einfachen Feststellung begnügt, vielmehr auf das Merkwürdige der Tatsache hingewiesen hätte, daß in der von ihm als abstrakt und monoton-düster gekennzeichneten Johannespassion wiederholt „höchst charakteristische", „fanatische", „scharf akzentuierte" Doppelpunktwendungen auffallen, während die entsprechenden Tonfolgen der affektreichen, handlungsgesättigten, von Kontrasten strotzenden Matthäuspassion „einem neutralen Affekttypus" angehören. Es wäre ein Wort darüber zu sagen gewesen, wie sich die verschiedentlich festgestellten, höchst charakteristischen (also vielgestaltigen!) Doppelpunktmelodien der Johannespassion mit dem vom Verfasser ebenfalls hervorgehobenen homogenen, geschlossenen und einheitlichen Melodiestil des Werks vertragen.

Im Abschnitt über die melodische Gestaltung des Wortakzents führt der Verfasser den Nachweis, daß dieser die Melodiebildung nahezu ausschließlich bestimmt. Die Betonung der Akzentsilbe erfolgt durch ihre diastematische Isolierung und durch Melismen verschiedenster Art und Ausdehnung, ja Schütz geht, wie sehr fein beobachtet und begründet wird, noch weiter und hebt auch leichte Silben affektbetonter Worte oder gar bloße Konjunktionen melismatisch hervor. Wie hier, so gelingt es dem Verfasser auch bei seiner Beleuchtung des Satzbaus und seines Verhältnisses zur melodischen Fortspinnung, dem „Realisten" Schütz, wie wir ihn vornehmlich seit F. Spitta kennen, neue Seiten abzugewinnen. Schütz nimmt, wie Gerber einwandfrei nachweist, weitgehend Rücksicht auf die jeweilige Sonderbedeutung der verschiedenen Satzgattungen und tritt damit in Gegensatz zur alten Passionspsalmodie mit ihrer stilisierenden Methode. Hochlagerung der Melodik und Anbringung melodischer Symmetrien sind die beiden hierher gehörigen, vom Verfasser herausgeschälten wichtigsten Kunstmittel Schützens. Sehr fein beobachtet ist der Umstand, daß die antithetisch gebildeten Melodien von zuweilen verblüffender melodisch-harmonischer Entsprechung nicht auf einen rein ästhetischen Formtrieb des Komponisten zurückzuführen sind, vielmehr seinem ungemein lebhaft reagierenden Gefühl für „die feinsten Regungen des melodisch zu gestaltenden sprachlichen Sinnzusammenhangs" entspringen.

In dem bereits erwähnten Schlußabschnitt schildert der Verfasser den Einfluß der episch-dramatischen Beschaffenheit der Texte auf die Musik und gibt Beispiele für das musikalische Malen von Bewegungsvorgängen, sowie für Situations- und Charakterschilderung. Die Jesus- und Pilatusgestalt, auch die Nebenfiguren (speziell der Matthäuspassion) werden musikalisch eingehend analysiert, wobei die Gesamtcharakteristik der Passionen manche neue Stützung erfährt.

Ein der Beachtung besonders würdiges Ergebnis der Arbeit ist der Nachweis, daß Schütz nicht allein die Wortverbindungen in ihrem letzten Sinn musikalisch zu erfassen trachtet, vielmehr auch im Einzelwort „Träger und Symbol" der „vielfältigen Schattierungen des Seelenlebens" respektiert und ihm daher eine individuelle künstlerische Belebung sogar der hergebrachten typischen Tonformeln gelingt. Auch die vereinzelt aufgewiesenen italienisierenden Wendungen erscheinen in Gerbers Darstellung als durchblutet von den Kräften eines Persönlichkeitsstils, die zwar letzten Endes zur Kategorie der künstlerischen Imponderabilien gehören, jedoch dank dem Spürsinn einer zugleich gelehrten und künstlerischen Natur bis zur Grenze des Erweisbaren abgetastet werden. So arbeitet der Verfasser H. Schütz als den von individualistischem Schaffensdrang beseelten nordisch-deutschen Künstler heraus, indem er dessen Drang veranschaulicht, „in die tiefsten Schächte der Seele hinabzuleuchten" und „das Einzelne der Erscheinung als ein mehr oder minder Wertbetontes" zu gestalten.

Rudolf Gerber ist einer der jüngeren Schüler Hermann Aberts, er stand fast ein Jahrzehnt mit ihm in engster menschlicher und geistiger Fühlung. Diese Studie erscheint

jedoch in keinem Punkte als Abklatsch Abertscher Fragestellung und Arbeitsmethode. Gerber geht eigene Wege, aber gerade dadurch erweist er sich als der echte Jünger seines Meisters. Walther Vetter

Zu Spies, Hermann. Die Salzburger großen Domorgeln. Augsburg 1929. (ZMW, Jg. 16, S. 57 ff.)

Erich Schenks sehr ergiebige Mitteilungen in Heft 1 über die Salzburger Orgel- und Klavierbauer zur Zeit Leopold Mozarts lassen sich in einigen Einzelheiten ergänzen. Zunächst ist die Annahme (S. 58), „das heute im Besitz des Salzburger städt. Museums befindliche Instrument" sei vermutlich das Fortepiano Marianne Mozarts gewesen, zu berichtigen. Im Jahresbericht für 1865 (S. 60, Nr. 139) ist zwar ein „Stiften-Clavier mit 5 Oktaven von Mozarts Schwester" verzeichnet — unter dem Ausdruck „Stiftenklavier" ist aber kein Pianoforte, sondern ein Clavichord zu verstehen, und es handelt sich hier wohl um das unsignierte bundfreie Clavichord Nr. 48 im neuen Kataloge von Karl Geiringer (Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel). Nach Geiringers Entzifferung der fast unleserlich gewordenen Inschrift auf dem Resonanzboden war dies Instrument jedoch nicht Eigentum Mariannens, sondern ihres Stiefsohnes Joseph Berchthold zu Sonnenburg, eines Sohnes aus der ersten Ehe ihres späteren Gatten. (Er war am 7. August 1777 geboren und starb unverheiratet am 22. Juli 1806 zu Mondsee; s. den XVII. Jahresbericht des Mozarteums, S. 37.) — Beziehungen der beiden Hammerklaviere von „Joseph Schmid, Clavier-Instrumentenmacher in Salzburg" im Besitze des Salzburger Museums (ein Tafelklavier und ein Hammerflügel, Nr. 58 und 66 in Geiringers Katalog) zu Marianne sind nicht nachweisbar.

Die von Schenk gebotenen Zitate aus Leopold Mozarts Briefen an seine Tochter sind noch durch ein Schreiben vom 21. Februar 1785 zu bereichern, das sich ehemals in der Sammlung des aufgelösten Heyer-Museums zu Köln befand. „Ich bin äußerst betroffen", heißt es darin, „daß euer Fortepiano in einem so schlechten Stande ist. — Dermal[en] ist nichts daran zu thun, und Gott weiß, wann und woher H[err] Egedacher einen Gesellen bekommt ... unterdessen machet Anstalt, daß ihr mein großes Clavichord hinausnehmt. Wenn es der geistliche Hr: Egedacher in Salzburg gut einstimmt, so wird es sich so leicht nicht verstimmen ..." Aus diesem Briefe und jenem vom 12. März („... ich hoffe, ihr werdet, sobald es der Weg zuläßt, das Clavichord herausbringen lassen ...") ergibt sich, daß Leopold der Tochter sein eigenes (im Brief an Wolfgang vom 20. April 1778 erwähntes) Clavichord überließ: jenes Instrument, das Marianne als teures Andenken an ihres Bruders Kinderzeit bis an ihr Lebensende in hohen Ehren hielt und das auch durch die liebevolle Schilderung Vincent Novellos seines am 15. Juli 1829 — wenige Monate vor ihrem Tode — erfolgten Besuchs der Greisin bekannt ist (s. Mary Cowden-Clarc, The life and labours of V. Novello, London 1864). In dem am 30. Jänner 1830 aufgenommenen Verlassenschafts-Inventar ist dies „Klavikor" mit 12 Fl. bewertet. Es wurde dann im Auftrag ihres Sohnes und Haupterben Leopold mit dem Wiener Fortepiano und dem übrigen Mobiliar der Mutter versteigert und ist seitdem leider als verschollen zu betrachten.

Zu den biographischen Nachrichten über Johann Ev. Schmid sei noch auf die ausführlichen Angaben in Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon (IV, 86) und B. Pillweins Lexikon salzburgischer Künstler (1821) hingewiesen. Aus ihnen geht u. a. hervor, daß Schmid am 28. Dezember 1757 zu Wangen in der Grafschaft Stühlingen geboren ist, bei Samuel Oexle in Schömberg den Orgelbau erlernte, dann fünf Jahre in Wien als Gehilfe arbeitete und als Abschluß seiner ausgedehnten Wanderzeit noch länger als ein Jahr bei dem bekannten Meister Joh. Andreas Stein in Augsburg als Klaviermacher tätig war. Gerber rühmt Schmid „als wahres mechanisches Genie ... Von seiner Geschicklichkeit zeugen seine beliebten Fortepianos und Klaviere, insbesondere aber seine pyramidenförmigen Fortepianos mit Pedal, wegen ihres schönen und gleichen Tones, wegen ihrer äußeren Eleganz und dabei billigem Preise". — Endlich ist noch eine Jahreszahl zu berichtigen: der Brief vom 24. Dezember (S. 59) fällt in das Jahr 1785 (nicht 1784). Georg Kinsky

Zu Tagliapietra, Gino. Antologia di musica antica e moderna per pianoforte. Milano, Ricordi. (ZMW Jg. 16, S. 126 f.)

Die Fußnote 1, S. 127 ist durch folgenden Satz zu ergänzen: Eine korrekte Fassung der „Battaglia" Adriano Banchieris hat der Unterzeichnete in Bd. 1 der „Musik aus früher Zeit" (Ed. Schott) gegeben, wo sich auch Hinweise auf eine Parallelkomposition von Fabritio Caroso (Le Gratie d'Amore, 1602) finden. Willi Apel

Terry, Charles Sanford. John Christian Bach. 8°, XVI u. 374 S. London 1929, Oxford University Press.

Von der unvollständigen und ungenauen Lebensskizze dieses jüngsten Bachsohnes von

Bitter im Jahre 1868 über Pohls Artikel in der Allgemeinen deutschen Biographie, Max Schwarzens Beitrag in den SIMG, Landshoffs, Aberts, Schökels, Tutenbergs Arbeiten hin zu diesem ersten größeren Versuch einer vollständigen Biographie hat ein langer Weg, zu dessen Hauptstationen nicht zuletzt die Mozartforschung gehört, endlich nahe ans Ziel geführt. Ch. S. Terry bietet ein Werk von größtem Forscherfleiß. Es mußte ja einem Engländer vorbehalten bleiben, uns die bisher unbekannten Materialien über den „Londoner" Bach vorzulegen, man ist jedoch um so angenehmer überrascht, wenn auch mancher bisher dunkle Punkt der italienischen Zeit Johann Christian Bachs klarer beleuchtet wird. Sowohl Stichproben unbekannter Werke aus dem Britischen Museum als auch unveröffentlichte Briefe an den Padre Martini machen das Lebensbild anschaulich und lebendig. Nun kann man nicht erwarten, daß eine solche Biographie beim ersten Male in endgültiger Form vorgelegt wird; wer aber das Literatur- und umfangreiche Bibliotheksverzeichnis einsieht, wird für die geleistete Arbeit dem Verfasser die höchste Anerkennung nicht versagen. In der Tat wird das verdienstvolle Buch als erste und einzige Biographie des jüngsten Bachsohnes Bestand haben. Da die Bausteine zu diesem Werk über den „Kosmopoliten" Bach von allen Seiten herbeigetragen werden müssen, sei es mir gestattet, an dieser Stelle einige Hinweise zu geben, die einer Ausgestaltung des Werkes dienen möchten. Dieses Terrysche Buch und die letzte Veröffentlichung von Ludwig Landshoff mit den ausführlichen Anmerkungen [12 Konzert- und Opernarien von J. Chr. Bach] erschienen etwa zu gleicher Zeit, so daß wahrscheinlich die Verwendung des von deutscher Seite gesammelten Materials Terry nicht mehr möglich war[1]. An Einzelheiten möchte ich, da ich mich als Übersetzer als verantwortlichen Mitarbeiter betrachtet habe, folgendes hervorheben:

Vielfach ist der Urtext der Briefe nicht mitgeteilt. Ihm müßte ein Teil des Anhangs eingeräumt werden.

S. XIII. In der Literaturangabe wäre u. a. noch zu erwähnen: „Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart" von Hugo Daffner, der schon 1906 den Christian Bachschen Werken dieser Gattung einen Abschnitt widmete. (Publ. der IMG, Leipzig 1906.)

S. XIV. Nicht Forkels Almanach von 1782 kommt in Frage, sondern der nächste: 1783.

S. 5. Emanuel Bach siedelte 1768 nach Hamburg über, nicht 1767[2].

S. 13. Bezüglich der Abreise Bachs nach Italien verweise ich auf meine „Anmerkung" im Januarheft 1932 der ZfM.

S. 14. Zu Anm. 1. Nach den Berliner Adreßkalendern waren 1750 zwei „italiänische Sprachmeister" in der Hauptstadt ansässig, von 1751—1754 sogar vier bzw. fünf. Von diesen wohnten Mr. Philippi und Mr. Salviati auf dem Werder, Mr. Corno in der Kronenstraße, Mr. Cournon in der Heiligen Geist-Straße am Joachimsthalschen Gymnasium, Mr. Jean Baptiste de Franzani beim ehemaligen Köpenicker Tor; vier also in der Nähe von Emanuel Bachs Wohnung.

S. 22. Im 2. Takt des Beispiels von Perti heißt die Schlußnote im Alt *g* und nicht *h*. — Die Taktstriche im folgenden Beispiel (Terzen und Quinten) müssen durch Doppelstriche ersetzt werden.

S. 27. Der Brief vom 22. Oktober 1757 ist von Schwarz datiert 22. Dez. 1757. Welches Datum ist richtig? Vermutlich doch das letztere. Der aus Leinate geschriebene Brief (S. 28 oben), bei dem Terry den 16. Dezember 1757 angibt, ist nach einer Abschrift Landshoffs datiert: „Leinate in Camp li 16 di 9bre 1757", also November. Lainate liegt etwa 15 km nordwestlich von Mailand. Ein Leinate existiert nicht nach Auskunft der Oberpostdirektion in Rom.

S. 59f. Der Abschnitt über Strelitz muß fast ganz gestrichen werden. Die angeführte Quittung ist nicht von Christian Bach geschrieben, sondern, wie ich einwandfrei feststellen konnte, von Emanuel. Somit haben wir uns jener Stelle in dessen Selbstbiographie zu erinnern: „ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vorteilhaften Rufen anderswohin zu folgen".

S. 102ff. Über Cecilia Grassi berichtet auch Dittersdorfs Lebensbeschreibung, allerdings ohne Namensnennung. C. Gr. sang nämlich schon als 17jähriges Mädchen in Glucks „Trionfo di Clelia", dem Werk, womit Gluck in Italien engagiert wurde.

---

[1] Für die liebenswürdigen Hinweise, die Ludwig Landshoff, ein hervorragender Kenner des Gegenstands, mir bereitwilligst gab, spreche ich ihm an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus!

[2] Vgl. Miesner, C. Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 9.

S. 108 heißt es bei Dittersdorf: „Seconda Donna war ein junges hübsches Mädchen von 17 Jahren; sie hatte eine reine und angenehme Stimme, aber war noch Anfängerin. Ihr Name ist mir entfallen. Primo Tenore war der berühmte Tibaldi, den Gluck hernach nach Wien verschrieb und sich hier sehr zu seinem Ruhme auszeichnete". Zu vergleichen Corrado Ricci, I Teatri di Bologna XVII, XVIII.

S. 108. Das Pasticcio Sifare enthält nicht zwei, sondern vier Arien von Bach.

S. 113. Hier wird angegeben, op. 5 sei 1768 veröffentlicht, im thematischen Katalog S. 338 steht: [? 1770]. Es muß 1765 erschienen sein, als nach Wyzewa-St. Foix I, 160 der kleine Mozart sich anschickte, England zu verlassen.

S. 116. Daß Guadagnis Stimme sich in einen Sopran gewandelt haben soll, stimmt wohl nicht, sang er doch noch 1760 im Artaserse die tiefe Altstimme. Dies geht deutlich hervor aus einer Arie (Ms.), die L. Landshoff-Berlin in Besitz hat. Sie ist im Altschlüssel notiert, reicht nicht über das *d* hinaus und trägt den Namen Guadagni.

S. 122. Laut Public Advertiser ist Orfeo am 25. Mai 1773 mit Guadagni wiederum aufgeführt worden.

S. 123. Bachs „Endimione" wurde nach einer alten handschriftlichen Eintragung im Textbuch des Mannheimer Theaterarchivs schon 1770 im Schloßtheater zu Oggersheim aufgeführt. Möglicherweise liegt die Komposition des Werks noch weiter zurück. Vgl. Landshoff a. a. O., Edit. Peters Nr. 4319, S. 98f.

S. 130. Hier hat man den Eindruck, als ob Bach den Amor Vincitore als Solokantate (für Dorothea Wendling) geschrieben hätte. Das Werk gehört einer größeren Gattung an. — Anm. 3 enthält offenbar ein Mißverständnis. Vogler zergliedert in seinen „Betrachtungen über die Mannheimer Tonschule" S. 63 zwar eine Solokantate, jedoch hat diese nichts mit Amor Vincitore zu tun. Das Thema der Solokantate sollte im thematischen Anhang seinen Platz finden, wo es vorläufig fehlt. Da Vogler des weiteren über Christian Bach berichtet, wäre vielleicht eine vollständigere Heranziehung dieser Bemerkungen zu wünschen.

Terry hat anscheinend die Beispielbände Voglers nicht herangezogen, die die „Gegenstände" der Betrachtungen enthalten. Die zweite und dritte Lieferung derselben (1779) geben Bachs ganze Kantate in Partitur wieder. Vogler nennt sie ein „Schäfergedicht; ein ländliches Monodram" zwischen Nice und ihrem Liebhaber. I. Recitativo (Sopr.): No, non turbarti o Nice; II. Aria (Sopr.): Ma tu tremi, o mio tesoro? III. Recitativo: Siedi, sicura sei. IV. Aria (Sopr.): E pur frà le tempeste la calma ritrovai. Eine Abschrift der Partitur besitzt die Bibl. d. Ges. d. Musikfreunde in Wien.

S. 131. Der von Mozart erwähnte „Baron Bach" ist doch wohl nicht Johann Christian, sondern der bekannte Baron Kurt-Ernst Bagge, über den wir G. Cucuel (Année musicale I, 145f.) genaue Nachricht verdanken; außerdem schreibt doch Mozart am 9. Juli 1778: „Capellmeister Bach".

S. 133. Der Abschnitt über „Amadis des Gaules" wäre zu überarbeiten an Hand von Michel Brenets „Guide musical" (1902, S. 551ff. „Un fils du grand Bach à Paris 1778—1779"). Die Oper war ein Erfolg. Vgl. auch Landshoff a. a. O., S. 99.

S. 175. Der Versuch, das thematische Verzeichnis der Werke vollständig vorzulegen, ist in weitgehendem Maße geglückt. In manchen Punkten allerdings könnte es vereinfacht werden, u. a. durch Ersetzung der Wiederholungen durch Hinweise, Streichung eines zweimaligen vollständigen Zitats von Galuppi, S. 274 (6) und 346 (6) usw. Auf diesen beiden Seiten ist auch der ganze Inhalt des Druckes „Six Favourite Opera Overtures" zweimal aufgeführt. Außerdem tritt auch an anderer Stelle nicht klar genug hervor, daß der erwähnte Galuppi auch der Komponist sonstiger Werke ist, die damals in London mit Einlage-Arien von verschiedenen Meistern gegeben wurden, so von „La Cascina" (Goldoni), „La Calamità dei cuori" (Goldoni), „Il tutore e la pupilla" (geänderter Titel von „Il Filosofo di campagna"; Goldoni) und „Astarto, re di Tiro" (ebenfalls geändert aus „Elisa, Regina di Tiro"; Apostolo Zeno). — Die Übersichtlichkeit bei der Gruppierung der Themen läßt oftmals zu wünschen übrig. Es würde sich empfehlen, nur den Inhalt der ganzen Mskr.-Partitur jeweils mitzuteilen und die in den Favoritsammlungen gedruckten Arien vielleicht mit einem Stern zu bezeichnen. Auch sollten bei den für Christian Bach charakteristischen Arien

mit konzertierenden Soloinstrumenten, einem oder mehreren, diese mitangegeben werden. Sodann wären auch die Themen der Accompagnato-Rezitative zu verzeichnen, die den Arien voraufgehen, damit die Bibliotheken es beim Registrieren ihrer Bestände von Einzelarien leichter haben. Sehr wichtig sind die überall fehlenden Textbücher, die über Ort und Datum der Aufführungen Nachrichten enthalten.

S. 188. Neben op. 5 müßte wiederum 1765 stehen.

S. 212. Bei „Alessandro nelle Indie" fehlt das Thema der Ouvertüre. Sie ist ohne Bezeichnung angeführt als Nr. 6 auf S. 273. Damit ist auch die Behauptung auf S. 181, Z. 6 u. 7 v. u. hinfällig. Terry führt die wichtigste Partitur, die des Mailänder Konservatoriums, nicht an.

S. 215/16. Amadis. Es fehlen die Accompagnato-Szenen, die oft sehr lang sind, da das Stück „durchkomponiert" ist und kein „Secco" hat. Zwischen Nr. 12 u. 13 (S. 216) sind die Themen der von Landshoff veröffentlichten Szene der Oriane einzuschalten (Edit. Peters 4319, Nr. 7).

S. 217. „Artaserse". Einzufügen die Arie: Vivere s'e voi così. (Privatbesitz von Dr. Landshoff.)

S. 219. Der Hinweis auf Catone bei der Arie: Confusa, smarrita wäre an deutlicherer Stelle zu bringen.

S. 221. „Carattaco. Ergänzung: Thema der Ouvertüre.

S. 222. „Catone in Utica". Diese Oper wurde, soweit bekannt ist, in Florenz nie aufgeführt, wohl aber in Neapel. Die in Florenz aufgeführte Oper stammt von einem andern Komponisten.

L. Landshoff hatte die Güte, mir dazu folgendes brieflich mitzuteilen: „Die Schrift, die das ganze Opernrepertoire von Mailand aus den Jahren, die J. Chr. Bach dort lebte, bringt, ist: Antonio Paglicci Brozzi „Il Regio Ducal Teatro di Milano nel Secolo XVIII". Ricordi (1894). Die Schrift, die vergriffen und den Musikhistorikern unbekannt geblieben ist (ich sah ein Exemplar in der Ambrosiana in Mailand durch), führt Aufführungen des Catone im Sommer 1762 an. Ein Textbuch dieser Aufführungen besitzt die Bibliothek des Liceo musicale in Bologna. Aus dem Vorwort des Unternehmers Francesco Ronzi geht hervor, daß das Werk in Mailand vorher noch nicht aufgeführt war. Wie die meisten sommerlichen Stagioni, scheint auch diese Impresa Ronzis zweiten Ranges gewesen zu sein. Er entschuldigt sich, daß die Dekorationen etwas dürftig seien. Und außerdem geht aus dem Besetzungsverzeichnis hervor, daß die Rollen des Cesare und des Arbace nicht wie in Neapel von (teuren) Kastraten, sondern von Frauen gesungen wurden. Die Bologneser Bibliothek besitzt auch ein Textbuch zu einer ebenfalls 1762, jedoch im Karneval in Florenz, im Teatro di via della Pergola aufgeführten gleichnamigen Oper, die aber von einem andern komponiert war". Diese letzte Tatsache wird die Ursache von Terrys Irrtum geworden sein.

Weiter schreibt Ludwig Landshoff: „Die Frage der Erstaufführung des Catone, Ort und Jahr, ist noch immer nicht geklärt. In einem Brief des Tenors Raaff, der die Titelrolle in Neapel sang, an Padre Martini, aus Livorno 7 genn(aio) 57 (möglicherweise kann es 59 heißen) steht folgende Stelle: ‚La nostra opera del Catone à quel che pare, e mi vien detto generalmente và bene, ve ne sono chi vorebbero eccezzione, e se n'affaticano, mà non riescono. Lode al cielo'. [Bologna, L. m.] Es kann sich hier kaum um einen anderen Catone als um den Bachs handeln, an dem seine beiden Freunde und Protektoren Raaff und Martini gleicherweise interessiert waren. Florimos Angaben sind ja, wie andere und ich schon mehrfach Gelegenheit hatten zu konstatieren, äußerst unzuverlässig. Vielleicht war es die Aufführung einer neuen Fassung oder Umarbeitung, die er für Neapel registrierte. Und es könnte möglicherweise das Jahr 1758, wenn auch nicht der Ort, den Gerber und andre für die Erstaufführung des Catone angeben, stimmen. So fände auch Joh. Christians langer Aufenthalt in Neapel 1757 eine Erklärung. Der Impresario Ronzi spricht in seiner Vorrede zu dem Mailänder Textbuch davon, daß seit dem ersten Erscheinen des Werks die ‚più qualificati Teatri d'Italia, ed Oltramontani' wetteiferten, es aufzuführen. Dazu, daß eine Oper auch ins Ausland gelangte, noch dazu eine von einem jungen und wenig bekannten Komponisten, gehörte damals doch

wohl mehr Zeit als ein Jahr. — Die Library of Congress-Washington besitzt Textbücher des Bachschen Catone: ‚Pavia 1763' und ‚Bronsvigo 1768'. In B.B. ist eine Arie daraus ‚È follia se nascondete' mit der Aufschrift ‚a Bronsvic 1766 ad uso del Sigre Antonio Muzio'[1]; also ist Catone wohl schon 1766 in Braunschweig aufgeführt worden. Muzio war ein berühmter Kastrat, der später bei Herzog Carl in Stuttgart engagiert war".

S. 225f. Das Oratorium Gioas gehört nicht unter die Opern, wenn es auch, wie Oratorien Händels, im King's Theatre aufgeführt wurde.

S. 237. „Orione". Zu ergänzen Arien, Chorszenen und vieles andere.

S. 238. Die erste Arie der Favourite Songs in the Opera Sifari ist aus Alessandro. Beide Arien sind gedruckt im 1. Heft der Favourite Songs. Dort finden sich zwei weitere Arien: Per quel io stesso labro und Dovea svenarlo allora.

S. 246. Arie 2 stammt aus Alessandro (Nr. 10).

S. 247. „Amor Vincitore". Die angeführten Themen wären zu ergänzen. Die Darmstädter Partitur enthält, abgesehen von den Secco-Rezitativen, 10 Nummern, darunter drei große Chorszenen, die erste mit Sopransolo[2]. Der genaue Titel des Mannheimer Textbuchs ist: Amor Vincitore | Azione teatrale per musica da rappresentarsi alla corte Elettorale Palatina. Mannheim, della stamperia Elettorale, ed academica". Signatur: T. 224 (Mannheimer Theaterarchiv). Spätere handschriftliche Eintragung: „Schwetzingen August 1774". Nach der Beschreibung der Szenerie heißt es weiter: „La musica è nuova composizione del sig. Giovan Cristiano Bach, maestro di musica di S. M. La Regina d'Inghilterra. Il ballo analogo al soggetto è d'invenzione del sig. Stefano Lauchery, maestro de' balli di S(ua) A(ltezza) S(erenissima) E(lettorale)", Das Ballett gehört nach Landshoff, der dies mitteilt, zur Handlung, und an der betreffenden Stelle des Textes steht eine Inhaltsangabe. Die Musik dazu befindet sich nicht in der Darmstädter Partitur, war also, wie üblich, von einem andern komponiert, dem ständigen Ballettkomponisten, vielleicht von Cannabich. Eine Aufführung im Sommer 1774 in Schwetzingen hat in der Tat stattgefunden, war aber vielleicht nicht die erste. Sie wurde vom Kurfürsten gelegentlich eines Besuchs von Gluck in Mannheim, um diesen zu ehren, befohlen. Einen Bericht darüber gibt Joh. Christian v. Mannlich (1741—1822) in seinen Lebenserinnerungen, die 1913 in Berlin bei Mittler erschienen sind, auf S. 305/6. (Die Memoiren sind auch sonst ergiebig, enthalten manche Nachrichten über den Artillerieleutnant de Vismes, den spätern Librettisten des Amadis, Augusta Wendling usw.)

S. 250. „Rinaldo ed Armida" ist wohl kein Titel. Das Wort Rinaldo kommt nur im Text vor. Bei Terry fehlt die Angabe des Druckes dieser Szene. Genaue Notizen dazu gibt Landshoff a. a. O., S. 101 (zu Nr. 11).

S. 252. Nr. 12 ist aus Endimione, hier mit Accompagnato-Rezitativ, das S. 249, Nr. 9 fehlt.

S. 253. Hier könnte eine Szene aus Eroe cinese eingefügt werden, die das Thema einer Arie aus Endimione (S. 249) verwendet, allerdings in ganz andrer Ausführung. Die Szene, die vielleicht zu einer Oper Hasses als Einlage komponiert ist, zeigt besonders schöne Instrumentation. Ein Exemplar besitzt die Bibl. d. Ges. d. Musikfreunde in Wien, ein andres Dr. Landshoff-Berlin. Rec. accompagnato: A sì barbaro colpo cede la mia costanza. Arie (Andantino) mit langem Instrumentalvorspiel: Morte vieni! morte vieni sol. (Text des Rezitativs von Metastasio.)

S. 254f. Favourite Songs. 1. Teil. Erschienen 1765 oder 1766. 3. Teil. Erschienen nicht 1775, sondern nach einer Zeitungsannonce Juli 1771.

S. 256. Lochaber. Hier fehlt das Thema, ein bekanntes schottisches Lied, dessen Melodie sicherlich auch der 1. Violine zu entnehmen wäre.

S. 337. III Sonate per il Flauto e Violino. Diese Sonaten haben auch Continuo.

S. 338. op. 5 wurde bereits erwähnt.

S. 339. Von den sechs Sonaten ist auch Nr. 1 im Neudruck erschienen, hrsg. von Landshoff in der Neuen Zeitschrift für Musik, Beil. Nr. 60, Heft 11, 1925.

---

[1] Sopran und Orchester. Mus. ms. P. 846.

[2] L. Landshoff hat das Werk in München (Bach-Verein) zweimal ganz aufgeführt, und in Berlin (Rundfunk) die Arien und Chorszenen.

S. 346. Nr. 5. Druckfehler: Alessandro nelle Indie (nicht Catone!).

S. 352. Alla Polacca von J. C. Bach. Welcher Bach ist gemeint, Johann Christoph Friedrich oder Johann Christian? Dieselbe Frage entsteht übrigens bei der Bezeichnung einiger Lieder in der Münterschen Sammlung.

Die beiden Themen unter „The Feast of Apollo" sind die Themen einer Sonate für Violine und Cembalo, die gedruckt ist in: Six Elegant Ballads by ... Vanhall, Haydn, Boccherini etc. to which is prefixed an Original Sonata by John Christian Bach. Printed for G. Goulding etc.

Nach Landshoffs Mitteilung sind im thematischen Katalog zwei englische Comedy-Pasticcios und ein französisches nicht genannt, deren Textbücher sich in der Kongreßbibliothek zu Washington befinden.

1. „Amelia. A musical entertainment of two acts. London 1771, Becket". Mit Musik (Arien) von Dibdin, Piccinni, Potenza, Cocchi, Bach, Stanley, Arnold, Richter. 1. Aufführung Drury Lane 14. Dez. 1771; scheint eine Fortsetzung von The Summer's Tale (Terry, S. 245) zu sein.
2. „Tom Jones. A comic opera: as it is performed at the Royal Theatre in Covent Garden. By Joseph Reed. London 1769, Becket and De Houdt". Nach dem Roman Fieldings. Arien von Arnold (6), Bach (3), Arne (11), von Holcombe, Granom, Maldere, Händel, Galuppi, Baildon, Boyce, Abel, Pergolesi, Hasse, Corelli (je eine). Erste Aufführung: 14. Jan. 1769. Ebenda „The second edition".
3. „Zophilette. Conte de Mr. Marmontel mis en scènes et en ariettes et représenté le 17. mai 1765, publ. 1768". Nach Marmontels Erzählung „Lausette". Arien von Galuppi, Ferrandini, Jommelli, Gluck, Bach, Piccinni, Traëtta, Sarti u. a.

Es wäre zu wünschen, daß auch von italienischer Seite versucht würde, zur Sammlung des biographischen Materials weiterhin beizutragen. Was Terry von der englischen Zeit Bachs berichtet, erregt in hohem Maße unsere Aufmerksamkeit wegen der vielen neuen Tatsachen. Besonders anziehend wirken wieder die beigegebenen Bilder. Gegenüber dem Titel erscheint das von Vatielli und Dr. Landshoff in Bologna wieder aufgefundene Porträt Christian Bachs von Gainsborough; zahlreiche andere Bilder veranschaulichen die Wirkungsstätten und den Freundeskreis des jüngsten Bach, Terry hat in dieser zweiten schönen Bachbiographie wiederum den Menschen zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht, während er sich in der Besprechung der Werke wohl im Hinblick auf die von deutscher Seite bereits geleistete Arbeit kürzer faßt. Da das Buch sich nicht nur an Bach- und Mozartfreunde wendet, wäre es zu wünschen, daß es auch bei uns einen größeren Leserkreis fände. Um dem entgegenzukommen, hat der Unterzeichnete die vom Verfasser und Verleger genehmigte Übersetzung des Werkes in Angriff genommen[1]. Autor und Übersetzer hoffen, die deutsche Ausgabe als „verbesserte" zweite Auflage herausbringen zu können. Hinweise zur Vervollständigung werden dankbar entgegengenommen.

Nachtrag I. In einem Brief an den Unterzeichneten ergänzt Prof. Terry u. a. zunächst sein Quellenverzeichnis durch: Michel Brenet, Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900. — The Diaries of Colonel the Hon. Robert Fulke Greville. Hrsg. v. Bladon. London 1930. — S. M. Ellis, The Life of Michael Kelly, musician, actor and bon viveur, 1762—1826. London 1930.

Zu S. 59, bezüglich Strelitz, gibt Terry seiner Meinung nunmehr dahin Ausdruck, daß Emanuel Bach dorthin berufen wurde, damit er dem Großherzog seinen Rat erteile wegen der englischen Vakanz, daß Emanuel und nicht Martini damals Christian Bach empfohlen, und Leopold Zeller den Wunsch seines Fürsten dem Berliner Bach übermittelt habe. Dieser Ansicht gegenüber hege ich vorläufig einige Zweifel; sind doch die Angaben über Zellers Leben noch recht unvollständig. Außerdem vermutet Landshoff, daß es der Sänger Filippo Elisi war, der, bei der Signora Mattei in London 1761/2 und wieder vom Herbst 1765 an engagiert[2], Bach an seine Impresaria empfahl, möglicherweise auf Veranlassung Martinis, mit dem er in Briefwechsel stand. Am „14 Maggio Londra 1761" schreibt Elisi an Martini, man lasse ihn nicht fort und er müsse noch ein Jahr in London bleiben. Bach war schon von Italien her mit diesem damals sehr berühmten Sänger befreundet und hatte noch in Mailand für ihn die Arie „Misero pargoletto" aus Metastasios Demofonte komponiert. Elisi sang sie und andere Arien Bachs überall in Konzerten, auch in Paris. So liegt es wohl nahe, daß er Bach für London empfahl.

[1] Die Arbeit ist bereits abgeschlossen.

[2] Vgl. Burney, History IV, S. 473, 474, 487, 488.

Zu S. 130, Fußnote 2 ergänzt Terry: „Sollte es sich bei der Kantate (Amor Vincitore) um die Motette für 2 Stimmen handeln, die am 25. März 1773 im ersten Concert des Amateurs zu Paris aufgeführt wurde, so ist sie schon früher geschrieben. Vgl. Brenet S. 302". — Landshoff glaubt nicht, daß die Musik wirklich „neu" war, auch nicht, daß sie mit der von Terry erwähnten „Motette" identisch ist, vielmehr, daß es sich wohl um eine der in den Bach-Abel-Konzerten aufgeführten „Serenaten" handelt, die Bach bei seinem früheren Aufenthalt in Mannheim für die szenische Wiedergabe einrichtete. Der Text der Darmstädter Partitur, der von dem des Textbuchs mehrfach stark abweicht, gibt wohl die Urfassung. Dort ist das Werk ja auch, wie bei Terry S. 247, als „Cantata" betitelt.

Von den übrigen Mitteilungen Terrys gebe ich einige Berichtigungen wieder: S. 131, Z. 18 v. o. ist zu lesen statt: „in June", „on 13 April"; S. 147, Z. 27 v. o. statt Pasini, „Rauzzini"; S. 166, Z. 14 statt „Miss Greenland or Greenlands": „the Misses Greenland"; S. 168, Z. 1 v. u. statt Cesala: Cefalo; S. 172 (Nr. 16): „Dedicated to the Misses Greenland".

Nachtrag II. Über den Teil des thematischen Katalogs, der die Symphonien Chr. Bachs betrifft, gab mir Fritz Tutenberg einige Auskünfte. Als erster stellte er 1928 in seinem Buche „Die Sinfonik Joh. Christ. Bachs" (Wolfenbüttel) einen thematischen Katalog der von ihm festgestellten und zum größten Teil spartierten und kopierten 64 Sinfonien auf, die Prof. Fritz Stein-Kiel gesammelt hat. Tutenberg macht darauf aufmerksam, daß er verschiedene Sinfonien, die mit dem Namen Christ. Bachs in Verbindung gebracht waren, als nichtbachisch ausscheiden mußte, weil mit Bachs Namen, gerade weil er so berühmt war, oft Schwindel getrieben wurde. Die Gruppierung Terrys findet auch Tutenberg nicht immer ganz glücklich. Als Divertimenti bezeichnet er: S. 279, Nr. 13; S. 280, Nr. 14; S. 285, Nr. 1—6; S. 288, Nr. 11.

Möge das bereits hier ausgebreitete Material zur Biographie Christian Bachs weiteres hervorlocken! Heinrich Miesner.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alte weltliche Lieder für gemischte Stimmen. Hrsg. von Fritz Jöde. 3. Teil des Chorbuchs für gemischte Stimmen. 1.—6. Tausend. 8°, 5 + 166 + 4 S. Wolfenbüttel-Berlin, Georg Kallmeyer.

Vorliegendes Chorbuch bringt ausschließlich Sätze aus der Blütezeit des deutschen Chorliedes, die z. T. auch in anderen Neudrucken zugänglich sind. Besonders reich vertreten sind Othmair und Senfl, neben ihnen Jobst von Brant, Arnold von Bruck, Finck, Forster, Greitter, Wolff Heintz, Hofheimer, Isaac, Leonhard von Langenau, Lemlin, Johann Müller, Rhau, Stoltzer, Voglhuber, Walther und mehrere Incerti. Der weitaus größte Teil der Lieder ist aus Forsters Sammelwerken genommen. Die Angabe der Quellen über jedem Stück ist ebenso zu begrüßen wie die Mitteilung der originalen Schlüsselstellung und Tonhöhe, letztere durch Wiedergabe des originalen Tenoranfangs, aus dem auch die von Jöde durchgeführte Verkürzung der Notenwerte ersichtlich ist. Im übrigen verwendet J. punktierte Distinktionsstriche. Bei einigen Liedern sind Textstrophen nach anderen Quellen, z. T. literarischen, ergänzt. Die Ausgabe stellt eine wertvolle Zusammenstellung alten Liedgutes für Schule und Singkreis dar. Hans Albrecht

Über die Aufführung von Monteverdis „Combatimento" und von Peris „Euridice" durch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München

Bei Aufführungen von Werken aus der Frühzeit des Musikdramas, die noch so manche Probleme stellen und nicht zuletzt darum immer noch selten sind, darf wohl zunächst an die bisher zutage getretenen Bearbeitungsprinzipien erinnert werden.

Von Monteverdi geht ein geheimnisvoller Zauber aus, der in den letzten Jahrzehnten mehrmals zu Wiederbelebungsversuchen insbesondere des Orfeo (1607) gelockt hat, in

Frankreich und Italien wie auch in Deutschland. Es handelt sich dabei um Einrichtungen für Aufführungszwecke, die u. a. größere und kleinere Striche hauptsächlich im I. und V. Akt der Originalfassung vornehmen. Durchaus klingt aus ihnen zunächst das Bekenntnis zur „opera d'artista" entgegen und wird eine „opera d'archeologo" als eine künstlerische Unmöglichkeit erachtet. Von einer originalgetreuen Wiedergabe fühlte man sich vor allem durch jene rein zeitlich gebundenen Bestandteile wie Prolog und Licenza abgeschreckt, die einen offenkundigen Tribut an die höfischen und gesellschaftlichen Förmlichkeiten der alten Zeit darstellen, unserem Empfinden jedoch sehr ferne liegen. Bei diesen Bemühungen um den künstlerischen Gehalt des Orfeo waren aber gerade die musikalisch-stilistischen Belange wie die Fragen der Instrumentation und der Continuo-Bearbeitung arg vernachlässigt worden, während auf sie von seiten der deutschen Musikwissenschaft sogar ein Hauptnachdruck gelegt wird. Zur Lösung der Aufgabe müssen also — wie A. Sandberger in der Einleitung seiner Faksimile-Ausgabe des Orfeo (Augsburg 1927) gelegentlich der Erwähnung der Orfeo-Bearbeitung durch Giacomo Orefice 1909 bemerkt — der Gelehrte und der Künstler sich die Hand reichen. Carl Orff in München hatte 1922 noch in einer streng historischen Bearbeitung des Orfeo versucht, die Originalgestalt des Werkes uns zugänglich zu machen und also auch jene der höfischen Konvenienz verpflichteten Bestandteile zu retten; er fand aber keine volle Befriedigung daran. So schritt er — wie Oskar Lang in seiner Schrift „Orpheus usw., neugestaltet für die deutsche Bühne 1923 von C. Orff. Einführung usw." (Mainz-Leipzig 1925) näher ausführt — zu einer Neugestaltung mit deutschem Text, die dann freilich weit selbständiger und radikaler durchgeführt ist als alle Versuche von anderer Seite; und hier stellte sich die wahre Frucht der ersten Bearbeitung ein; jene rein zeitbedingten Einleitungs- und Schlußpartien sind unterdrückt, sonst wird die ganze Musik des Originals gebracht; die Continuo-Bearbeitung ist auf eine mehr lineare Haltung eingestellt, die nicht retrospektiv durch Zurückversetzung aus unserem harmonischen Denken immer näher zum Werke Monteverdis hintastet, sondern von der Stimmführung der vor-Monteverdischen Zeit ausgeht, diese freilich in moderner Spiegelung erfaßt und hinsichtlich der vielen linear sich durchziehenden Reibungsdissonanzen nicht nur auf mehrere Stellen im Original-Orfeo sondern auch u. a. auf Monteverdis Madrigale V. Buch (1606) sich berufen kann; als Enderfolg dieser Bearbeitung darf gelten, daß das Schwergewicht der Musik, wie schon Monteverdi gewollt hatte, ganz in den ariosen Gesängen und Chören und Sinfonien ruht. So ging das Werk 1925 in Mannheim, 1929 in München und an mehreren anderen Orten über die Bühne. Im Jahre 1929 wurde der „Monteverdi-Orff Orpheus" in einer Druckausgabe veröffentlicht, ebenso in gleicher Neubearbeitung „Die Klage der Ariadne". —

Auch unser Münchener Ordinarius Rudolf v. Ficker, der mit besonderer Vorliebe die Gehalte der alten Musikwerke hervorhebt, die noch uns Heutige bestens ansprechen, konnte an Monteverdi nicht achtlos vorübergehen. Seine Wahl fiel auf das „Combatimento di Tancredi et Clorinda" (1623, aufgeführt 1624), das künstlerisch und stilgeschichtlich eine vornehmste Stellung einnimmt, durch genaue Instrumentation und mancherlei Vortragsangaben über dem doch immer problematisch bleibenden Charakter der Opern-Bearbeitungen steht, und von Anfang an für konzertmäßige Aufführung bestimmt gewesen ist. Die Wiedergabe des Werkes, dem eine Sinfonia vorangestellt wurde, erfolgte nach der von G. Franc. Malipiero besorgten Ausgabe (in Bd. VIII, 1 der Monteverdi-Ausgabe, dort Seite 1 und 133ff.). Wie es die Vorrede Monteverdis zum Originaldruck angibt, wurde der Streichkörper mit Violen besetzt; für den Continuo wurde Malipieros Bearbeitung mit gewissen Abänderungen benützt, die gemäß der ganzen Anlage des Werkes einfache Akkorde bringt. Der Leitung v. Fickers hatten sich wertvollste künstlerische Kräfte unserer Stadt unterstellt; um nur die prominenten zu nennen, Herma Studeny wirkte bei den Violen mit; Anna Speckner spielte Cembalo; den Testo, die wichtigste Gesangspartie des Werkes, hatte Max Meili übernommen, der sich besonders auf Gesangswerke älteren italienischen Stils, auch auf den italienisch-textierten Mozart verlegt hat und übrigens auch in Paris mit großem Erfolg aufgetreten ist. Bei dem Einsatz eines solch erlesenen Ensembles mußte natürlich auch der Leiter der Aufführung besondere Qualitäten einer historischen und künstlerischen Einfühlung mitbringen. Die Wiedergabe schaffte Belehrung und Erhebung und — nicht zuletzt konnte sie vor einer breiteren Öffentlichkeit die Lebensverbundenheit der musikwissenschaftlichen Arbeit entfalten.

Wie wir heute der ganzen Anlage von Peris Euridice gegenüberstehen, ergibt sich vor allem aus dem damaligen Mangel an Empfindung für das Tragische, der die Abbeugung der favola zu einem lieto fine überhaupt ermöglicht hat, und anderseits aus den

überschwellenden oratorischen Affekten, die hauptsächlich von der Person des Orpheus ausgehen und die Wirkung der lyrischen Stellen und die Charakterisierung der Euridice beeinträchtigen; hierüber verbreitet sich des Näheren die Arbeit von Marion Schild, „Die Musikdramen Ottavio Rinuccinis", eine aus der Schule des Romanisten Karl Voßler hervorgegangene Münchener Dissertation (gedruckt Würzburg 1933). Die Vertonung von Jacopo Peri aber litt, auch nur für sich genommen, ziemlich stark an unfreier Deklamation und eintöniger Harmonik der Begleitung. Diese Mängel bzw. den noch unfertigen Zustand des jungen musikdramatischen Stils mußte man doppelt scharf fühlen, wenn das Werk in die Nähe des Monteverdischen Geistes gerückt werden sollte. Anderseits konnten gerade in der Gegenüberstellung mit dem wesentlich anders gearteten Combatimento, einer hochdramatischen Szene in Dialogoform, der pastorale Grundton und der reiche anmutige Wechsel von Solo und Chor als ein Hauptreiz von Peris Vertonung zur Geltung kommen.

Ob nun (außer der Ausgabe in Torchis Arte musicale in Italia, Bd. VI) eigentliche Neubearbeitungen der Euridice versucht wurden, konnte der Schreiber dieses Berichtes bei der kurzen zur Verfügung stehenden Zeit nicht nachprüfen. Sachlich wäre es hier auch nicht von Belang; denn im wesentlichen folgte Bernward Beyerle dem Vorbild Orffs: ausgehend von der bei Ricordi erschienenen Ausgabe der Euridice, bringt er eine stark gekürzte Fassung des Werkes, mit deutscher Übersetzung, aber mit dem lieto fine; die Instrumentation läßt gemäß der historisch belegten Praxis die Instrumental-Gruppen (Geigen und Violen; Posaunen; Flöten) je nach dem Charakter des Textes und der Gesangspartien wechseln; auch die Continuo-Bearbeitung schloß sich der vorgeschilderten Orffschen Art an, wodurch mehrmals, besonders mit Unisono-Haltetönen bei Textstellen tiefernsten oder beängstigenden Charakters, die nivellierende pastorale Haltung verlassen und ein tragischer Ausdruck angeschlagen werden konnte. Ob nun diese Euridice-Fassung in poetischer, musikalischer und dramaturgischer Hinsicht bereits vollauf gelungen ist, wird sich, wie es früher Karl Orff erging, wohl erst bei weiterer Beschäftigung mit dem Stück ergeben.

Neben Max Meili wirkten diesmal an Prominenten Kammersängerin Hüni-Mihacsek vom hiesigen Staatstheater, die Cembalistin Li Stadelmann, Prof. Val. Härtel mit; in den kleineren Rollen und im Orchester waren sowohl schätzenswerte Kräfte aus der Stadt als auch etliche Mitglieder unseres musikwissenschaftlichen Seminars beteiligt, das auch den Chor stellte und dem auch der Bearbeiter des Werkes und Leiter der Aufführung, Bernward Beyerle, angehört. Es erwies sich, daß eine vom musikwissenschaftlichen Seminar ausgehende Aufführung wohl besser den italienischen Text beibehält. Auch aus weiteren Kreisen von Musikkennern war ein lebhaftes Interesse für Peris Euridice vorhanden, wenngleich sie durch das von Ficker hier wiederholte Combatimento Monteverdis, mit den soeben genannten Kräften, überstrahlt wurde. O. Ursprung (München)

Die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin

hatte ihre dritte „Musikstunde" am 24. Februar zu einer Deutschen Vesper (nach dem Leitgedanken „Zu uns komme Dein Reich") ausgestaltet. Man hörte:

1. Michael Praetorius: Zwei Variationen aus dem Choral „Nun lob' meine Seel' den Herren". Portativ
2. Heinrich Schütz: „Herr, wenn ich nur dich habe" aus dem 73. Psalm für zwei Chöre. Hier, wie in allen folgenden Chören, sangen Mitglieder des Staats- und Domchores. Die mitspielenden Instrumente waren:

Chor 1:	Chor 2:
Discant-Viola	Discant-Viola
Alt-Viola	Alt-Viola
Tenor-Gambe	Tenor-Gambe
Baß-Gambe	Baß-Gambe
Baß-Gambe	Kontrabaß
Continuo (Portativ)	

3. Samuel Scheidt: Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich". Regal
4. Heinrich Schütz: Wechselgesang
   a) Psalm 134, „Den Herrn lobt mit Freuden", Vers 1
   b) Psalm 29, „Bringt Ehr und Preis dem Herrn", Vers 1

c) Gamben-Quartett
d) Psalm 29, Vers 2
e) Psalm 134, Vers 2
dazu: Portativ, Positiv, Regal

5. Samuel Scheidt: Passamezzo-Variationen. Portativ
6. Heinrich Schütz: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (sechsstimmig). Den Singstimmen gesellten sich: Discant-Viola mit Querflöte, Alt-Viola mit Querflöte, fünf Gamben mit Kontrabaß
7. Heinrich Schütz: Der 115. Psalm für drei Chöre, „Nicht uns Herr, sondern deinem Namen gib Ehre". Zu den Singstimmen kamen:

Chor 1:	Chor 2:	Chor 3:
Discant-Zink	Zwei Discant-Violen	Alt-Dulzian
Alt-Zink	zwei Alt-Violen	Tenor-Dulzian (gedackt)
Tenor-Krummhorn	zwei Tenor-Gamben	Tenor-Dulzian (offen)
Baß-Krummhorn	zwei Baß-Gamben	Choristfagott
Positiv	Kontrabaß	Regal
	Portativ	

Prof. Alfred Sittard dirigierte. Die Instrumente, sämtlich Originale aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wurden von ausgezeichneten Künstlern gespielt, unter ihnen Prof. Paul Hindemith (Alt-Viola und Discant-Zink), Prof. Max Strub, Prof. Hans Mahlke und Prof. Paul Grümmer (Discant-Viola und Tenor-Gambe), Prof. Dr. Georg Schünemann (Querflöte und Alt-Dulzian), Prof. Fritz Heitmann (Portativ). Natürlich hatte es, wie Georg Schünemann, der Spiritus rector der gesamten, künstlerisch wie wissenschaftlich gleich ergiebigen Veranstaltung einleitend darlegte, langer und vielfältiger Versuche bedurft, um die seit drei Jahrhunderten verstummten, ohne Norm in den allerverschiedensten Stimmungen stehenden Blasinstrumente wieder verwendungsfähig zu machen und sie spieltechnisch aufs neue beherrschen zu lernen. Das wurde erreicht. Der Erfolg dieses Bemühens muß als ein ganz großer angesehen werden. Steigern sich die „Musikstunden" in solcher Weise weiter, so dürften wir bald — von Schünemanns zielbewußter Energie ist dies wohl zu erwarten — auch die alten Posaunen, die Schalmeien und Bomharte, die Klein- und Großflöten, in Meisterwerken von Meistern geblasen, chorweis wieder zu hören bekommen. Und zwar nicht nur allein, sondern zusammen mit den „richtigen" Knaben- und Männerstimmen (Alt = hohe Männerstimme!), mit den unbeschreiblich schön klingenden Violen- und Gambenchören, dem mit einem Regal klanglich überraschend verschmelzenden sanften Chore der drei Dulziane und des Choristfagotts; selbst die am schwierigsten zu blasenden Zinken und Krummhörner wird man dabei nicht missen wollen. Vielleicht kann dann auch einmal die „herrliche aus der massen schöne" Motette „*Egressus Jesus*" von J. de Wert nach der von Praetorius angegebenen Besetzung musiziert werden, bei der „in der Kirche wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat". Was der Raum, der Kirchenraum insbesondere, für die Vielchörigkeit der Musik des 17. Jahrhunderts bedeutet, brauche ich hier nicht zu erörtern. (Der Theatersaal der Berliner Hochschule für Musik läßt, wie jeder derartige Raum, eine wesentliche Eigentümlichkeit des mehrchörigen Singens und Spielens: die Polydynamik, überhaupt nicht hervortreten.) Die Mehrchörigkeit hat ihre Heimat in der Kirche. Wir erinnern uns dankbar an das 3. Heinrich Schütz-Fest der „Neuen Schützgesellschaft" (7. bis 9. Januar 1933) in Wuppertal-Barmen, wo man dem wirklichen Klange dieser Musik bereits sehr nahe gekommen war. Rein instrumental ist Georg Schünemann mit seinen allerdings unvergleichlichen, auch künstlerisch sehr großen Mitteln und Möglichkeiten, viel weiter vorgedrungen. Er hat nachzuholen verstanden, was die Leiter großer Instrumentensammlungen bisher nicht zuwege brachten. Wir wissen jetzt, daß wir imstande sind, über Klangideale mindestens der Praetorius-Schütz-Zeit völlige Klarheit zu gewinnen. Und durch die wachsende Erkenntnis des starken Gestaltungswillens, der Ausdrucksgewalt „alter" großer und immer lebensverbundener deutscher Meister werden wir lernen, selbstgenügsames Nachahmertum zu überwinden und unserer Gegenwart auch künstlerisch Gegenwärtiges, Lebenswahres zu schaffen, wie und wo wir es können.

Mit allem Nachdruck sei gesagt: es ist eine wissenschaftliche und künstlerische Notwendigkeit, das in den neuen Berliner „Musikstunden" Gebotene so gut als nur irgend möglich auf dauerhaften Schallplatten den Kreisen, die es angeht, zugänglich zu machen.

Max Schneider

Mitteilungen der DGMW

Der Mitgliedsbeitrag für das Vereinsjahr 1934 (1. Januar bis 31. Dezember) ist ℳ 16,—; für Mitglieder, die noch Studierende an Hochschulen sind, ℳ 12,—. Die Postgebühr für die Zeitschrift, die von jedem Mitglied zu entrichten ist, beträgt:

für in Deutschland wohnende Mitglieder . . . . . ℳ 1,80

für Mitglieder in Belgien, Bulgarien, Danzig, Estland, Finnland, Frankreich, Jugoslavien, Lettland, Litauen, Memel, Niederlande, Österreich, Polen, Rumänien, Rußland, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Türkei und Ungarn ℳ 1,20

für Mitglieder in den übrigen Ländern . . . . . ℳ 2,40

Der Mitgliedsbeitrag ist, zuzüglich der oben genannten Zustellungsgebühr, nach Punkt IX der Satzung im ersten Viertel des Vereinsjahres zu entrichten. Die in Deutschland wohnenden Mitglieder werden gebeten, ihn auf das Postscheckkonto der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft E.V. Leipzig, Leipzig Nr. 649 49 zu überweisen, die im Ausland wohnenden wollen den Betrag an die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft E.V., Leipzig, Nürnbergerstraße 36 mittelst Postanweisung oder durch Bank-Scheck einsenden.

Der Präsident
27. Februar 1934 Dr. Schering

Mitteilungen

– Das Collegium musicum der Universität Greifswald veranstaltete unter seinem Leiter Prof. Dr. Hans Engel diesen Winter zwei Offene Abende, deren erster Instrumental- und Vokalwerke von Briegel, Rosenmüller, Altenburg, Buxtehude, Joh. Seb. Bach bot. Der zweite Abend, der in Stralsund unter stärkster Anerkennung wiederholt wurde, brachte neben Instrumentalkonzerten des Hochbarock, wie einem Jacchinischen Violoncellokonzert und einem Oboekonzert Marcellos Instrumental- und Vokalwerke der Stralsunder Meister Vierdanck und Movius. Viel Beifall fand das Klavierkonzert von F. X. Richter, gespielt von Prof. Engel.

– Die Niedersächsische Musikgesellschaft, die im Herbst vorigen Jahres unter Führung des Leiters der Musikabteilung der Norag, Dr. Fritz Pauli, Hamburg, gegründet wurde, hat nunmehr auch ihre publikatorische Arbeit aufgenommen.

Innerlb dieser wurden Oberlandeskirchenrat Dr. Mahrenholz in Hannover und Dr. Gerhart Bittrich in Braunschweig mit der gemeinsamen Herausgabe einer Folge „Niedersächsische Chormusik" beauftragt, die in erster Linie für den praktischen Gebrauch bestimmt sein und den Chören wertvolles niedersächsisches Musikgut in einwandfreien Ausgaben zuführen soll.

März | **Inhalt** | 1934

Seite

Otto Ursprung (München), Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters 129
Hans Joachim Moser (Berlin), Zu Ventadorns Melodien 142
Leo Schrade (Bonn), Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts (Schluß) 152
Kleine Beiträge 171
Bücherschau 176
Neuausgaben alter Musikwerke 188
O. Ursprung (München), Über die Aufführung von Monteverdis „Combatimento" und von Peris „Euridice" durch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität München 188
Max Schneider (Halle), Die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente usw. 190
Mitteilungen der DGMW 192
Mitteilungen 192

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Erscheint monatlich / Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 4 April 1934

Die Tabulatur des Adam Ileborgh

Von

Willi Apel, Berlin

Unter den in alter deutscher Orgeltabulatur überlieferten Denkmälern nimmt die Handschrift des Adam Ileborgh aus dem Jahre 1448 in mehrfacher Beziehung eine besondere Stellung ein. Schon ihr hohes Alter sichert ihr ein hervorragendes Interesse, — übertrifft sie doch selbst Paumanns Fundamentum um vier Jahre. Sie selbst wird in der Weltrangliste der Orgeltabulaturen zwar von einigen noch älteren Denkmälern übertroffen, nämlich von den Orgelstücken des Robertsbridge-Codex aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (British Mus. Add. MS. 28,550) und von jenen Stücken (wol up ghesellen yst an der tyet, Sanctus, Patrem und Kyrie), die sich als Einstreuung in der Predigtsammlung des Ludolf Wilkin aus Winsem (Windsheim im Lüneburgischen) finden (Staatsbibl. Berlin, Ms. theol. lat. Quart 290)[1]. Aber während diese beiden Codices Orgelmusik nur als gelegentliche Einlage bringen, ist die Ileborgh-Handschrift eine selbständige Tabulatur von erheblichem Umfang, und als solche die älteste, die uns erhalten ist.

Noch wichtiger fast als die zeitliche Ausnahmestellung ist die des Ortes: die Sammlung stammt aus Stendal, und bildet zusammen mit den oben genannten lüneburgischen Stücken die einzigen Belege norddeutscher Orgelkunst, die wir bis an den Anfang des 17. Jahrhunderts dem reichen Schaffen, das uns aus süd- und mitteldeutschen Gebieten erhalten ist, gegenüberzustellen vermögen.

Angesichts so ausgezeichneter Eigenschaften war es in hohem Maße bedauerlich, daß die Handschrift seit längerer Zeit verschollen war[2], während sie noch vor wenigen

[1] Vgl. Leo Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, 1931, S. 28. Die zwei Zeilen Tabulatur im Cod. lat. 5963 der Bayr. Staatsbibl. München erscheinen mir als zu geringfügig, um in den uns interessierenden Zusammenhang mit aufgenommen zu werden. Schrade bezeichnet die Quellen mit: Lo Ha und B, die von uns behandelte Handschrift mit I.

[2] Vgl. Schrade, a. a. O. S. 93.

Jahrzehnten zum gesicherten Bestand der Musikbibliothek des Dr. Cummings, London, gehörte, bei deren Auflösung sie in unbekannte Hände kam. Glücklicherweise gelang es noch vorher Joh. Wolf, ein Faksimile der ersten zwei Seiten zu erhalten, die er in seinem „Handbuch der Notationskunde", Bd. 2, S. 11 abdruckte. Dies war bislang die einzige sichere Kunde, die von dem Codex zu erlangen war. Aber es schien, als ob dadurch die Angelegenheit nur noch verworrener werden sollte. Die mannigfachen Eigentümlichkeiten der Notation setzten dem Versuch einer Übertragung so erhebliche Schwierigkeiten entgegen, daß selbst diese beiden Seiten, die aus dem vielbenutzten Handbuch jedem Musikstudierenden bekannt sein mußten, ein ungelöstes Rätsel blieben, — eine Erscheinung, die im Gebiet der Orgeltabulaturen völlig einzigartig ist. Wolf selbst begnügt sich mit einigen Vermutungen über die Bedeutung notationskundlicher Einzelheiten, und Schrade sagt a. a. O., S. 104: „Ich muß gestehen, daß es mir noch nicht gelungen ist, dieses ausnahmsweise komplizierte Gebilde zu übertragen".

Vor einigen Monaten gelang es mir, den Verbleib der Handschrift ausfindig zu machen. Sie befindet sich im Besitz des „Curtis-Institute of Music", Philadelphia, dessen Bibliothek sie von Frau Marie-Louise Curtis-Bok als Geschenk überwiesen wurde[1]. Über die Schicksale des Manuskripts nach der Versteigerung war nichts Sicheres zu ermitteln; zuletzt hat es in Philadelphia mehrfach den Besitzer gewechselt. Eine vollständige Photokopie setzt mich instand, von der Handschrift genaue Kenntnis zu geben und die mit ihr zusammenhängenden Fragen weitgehend zu klären. Es zeigt sich, daß die Ileborgh-Tabulatur von verschiedenen Gesichtspunkten her, notationskundlich, orgeltechnisch, stilistisch und musikhistorisch betrachtet, ein ungewöhnliches Interesse bietet.

I. Beschreibung

Das Ileborgh-Manuskript ist eine Pergamenthandschrift, bestehend aus 7 Blättern im Format 28×21. Die gleiche Sorgfalt, welche das Material und die ungewöhnliche Größe der Blätter ausdrückt, spiegelt sich auch in dem Schriftbild wieder: in den mit gleichmäßiger Sicherheit gemalten rautenförmigen Notenköpfen, und in dem gotischen Ductus der Buchstabenschrift mit ihren reichverzierten Initialen. Alles vereinigt sich zu einem Bild von hohem ästhetischen Reiz und erweist den Verfasser als einen Mann von Bildung und sicherem Geschmack. Über diesen selbst mehr zu ermitteln, als die Handschrift angibt, nämlich daß er Rektor in Stendal war, gelang nicht. Die Stätte seines Wirkens dürfte das ehemalige Franziskanerkloster gewesen sein.

Von den 14 Seiten der Handschrift trägt S. 1 (die Paginierung ist neueren Datums) eine moderne Kopie des Titels. Auf S. 2 beginnt die eigentliche Handschrift mit den einleitenden Worten:

p. 2. *Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris diversis hic inferius*[2] *annexis per fratrem Adam Ileborgh Anno domini 1448 tempore sui rectoriatus in stendall.*

---

[1] Bei meinen Bemühungen um die Auffindung des Ms. waren mir die Herren Joh. Wolf, Berlin, Edw. Dent, Cambridge, Carl Engel, Washington in dankenswertester Weise behilflich. Dem erstgenannten Herrn habe ich für die unermüdliche Hilfsbereitschaft zu danken, mit der er mich bei meiner Arbeit unterstützt hat; besonders aber Frau Curtis-Bok und Herrn Josef Hofmann, dem Direktor des Curtis-Instituts für die ungewöhnlich großzügige Art, in der meine das Manuskript betreffenden Wünsche und Fragen behandelt wurden.

[2] In der vom Curtis-Institute herausgegebenen Zeitschrift „Overtones" (February 1930)

Darunter:
Sequitur praeambulum in C et potest variari in d f g a
1 Zeile Tabulatur, (Stück I)
1 Zeile Tabulatur, (Stück II), dazu die Unterschrift:
Praeambulum bonum super C manualiter et variatur ad omnes (scil. notas)
1 Zeile Tabulatur, (Stück III), dazu die Unterschrift:
Praeambulum bonum pedale sive manuale in d indifferenter (?) *Et nota quod omnia praeludia hic positis* (!) *possunt applicari secundum variationem ad omnes notas. De tactis* (Fortsetzung fehlt)

p. 3. *Praeambulum super d a f et g*
3 Zeilen Tabulatur, (Stück IV).
Sequitur aliud praeambulum super d manualiter et variatur super a g f et c
1 Zeile Tabulatur, (Stuck V).
In mensuris pausis et finalibus idem est indicium etc. utque lucidius cuilibet diligenter inspicienti[1].

p. 4. *Mensura trium notarum super illem tenorem frowe al myn hoffen an dyr lyed*
4 Zeilen Tabulatur, (Stück VI).

p. 5. 4 Zeilen Tabulatur, Fortsetzung von Stück VI.

p. 6. 1 Zeile Tabulatur, Schluß von Stück VI.
Mensura duorum notarum eiusdem tenoris
3 Zeilen Tabulatur, (Stück VII).

p. 7. 2 Zeilen Tabulatur, Schluß von Stück VII.
Sequitur mensura sex notarum eiusdem tenoris.
2 Zeilen Tabulatur, (Stück VIII).

p. 8—11. Fortsetzung und Schluß von Stück VIII, insgesamt noch 14 Zeilen Tabulatur.

p. 12—14. leer.

Der Inhalt der Ileborghschen Sammlung besteht demnach aus fünf Praeambeln und drei „Mensura", letztere Vertreter einer besonderen Musikgattung, die, wie sich erweist, in einem deutlichem Gegensatz zu den Praeambeln steht[2]. Was zunächst die Textangaben betrifft, so ist „diversarum notarum" bei den Praeambeln zweifellos im Sinne von „verschiedenen Tonarten" zu verstehen, wie die spätere Bemerkung „secundum variationem ad omnes notas" erweist. Dagegen hat bei den Mensura das Wort nota die übliche Bedeutung einer Taktangabe (vgl. trium notarum, duorum notarum, sex notarum). Der Ausdruck „secundum modernum modum" bleibt zunächst unklar, — so gerne man grade hier auch wissen möchte, was der Verfasser in damaliger Zeit als „modern" zu bezeichnen sich veranlaßt fühlte. Joh. Wolf (Handb. 2, S. 11) vermeidet eine präzise Deutung; der häufig anzutreffenden Vermutung, daß der Pedalgebrauch gemeint sei, tritt Schrade skeptisch gegenüber (a. a. O., S. 104): mit vollem Recht, wie wir glauben versichern zu können. Hierauf wie auf die wahrscheinliche Bedeutung des Ausdrucks kommen wir später noch zurück. Die weiteren Worte der Titelschrift „subtiliter . . . annexis" müßten bei wörtlicher Übersetzung so zu verstehen sein, daß die Praeambeln von Ileborgh gesammelt, d. h. von andern Autoren übernommen sind, daß aber die „Mensura" angehängt sind, also doch wohl als eigene Kompositionen. Die Prüfung des Inhalts von der stilistischen Seite her wird starke Stützen für eine solche Auslegung ergeben.

Die weiteren Texte, die zwischen den Tabulaturzeilen eingestreut sind, weisen in der Hauptsache auf die Möglichkeit der Transposition hin. Auffällig ist, daß die detaillierten Angaben bei den Praeambeln I, IV, V durch die Bemerkung am

---

gibt Jean B. Beck eine kurze Beschreibung des Codex, wobei er statt: inferius „in figuris" liest. Diese Lesart ist paläographisch besser, jedoch nicht so leicht zu deuten.

[1] p. 2 und 3 sind bei Wolf a. a. O. faksimiliert.

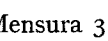
[2] Wir numerieren im folgenden: Praeambel 1—5, Mensura 1—3.

Schluß von pg. 2: „et nota . . . variationem ad omnes" einigermaßen überflüssig und gegenstandslos gemacht werden. Was schließlich die Bemerkung auf S. 3: „In mensuris . . ." anbetrifft, so würde folgende Übersetzung einen guten Sinn ergeben: „In den Mensuren (Abl.) findet sich für die Pausen und Schlußwendungen (Dat.) Übereinstimmung." In der Tat erfahren wir aus dem weiterem Text, daß allen drei Mensura der gleiche Tenor zugrunde liegt, der natürlich für die Stücke gleichartige Gliederung mit sich bringt, was sich auch aus der Musik bestätigt.

II. Notation

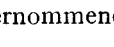
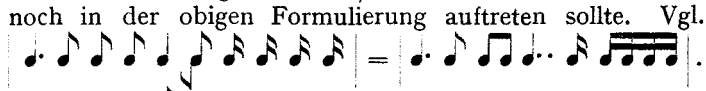
Die Notierung der Ileborghschen Handschrift folgt im allgemeinen den Grundsätzen der alten deutschen Orgeltabulatur: Oberstimme in Mensuralnoten, Unterstimmen in Tonbuchstaben. So in den Praeambeln 1 und 5 und in den Mensura 1, 2, 3. Eine bemerkenswerte Abweichung aber zeigen die Praeambeln 2, 3, 4 insofern, als hier die Unterstimme ebenfalls in Notenzeichen (mit Longa- und Brevis-Werten) in das gleiche Liniensystem eingetragen ist. Gelegentlich findet sich ein solches Verfahren bereits in dem Robertsbridge-Codex; für eine konsequente Durchführung dieses Modus aber sind unsere Ileborghstücke die ältesten und — leider — einzigen Belege. Ich sage leider, nicht um einem Bedauern über den Verlust dieses oder jenes andern Dokuments Ausdruck zu geben, das uns vielleicht die gleiche Aufzeichnungsart in ähnlicher Vereinzelung zeigen würde[1], sondern dem Bedauern darüber, daß diese so einfache und logische Art der Notierung mehrstimmiger Instrumentalsätze in Deutschland nicht Fuß zu fassen und sich auszubreiten vermochte gegenüber dem immer mehr aufwuchernden Buchstaben-Unwesen der Tabulaturen, dem erst 170 Jahre später ein Ende bereitet wurde. Wie nahe war ein Ileborgh dem Ziel, und welch seltsame Irrwege (für die Nachwelt freilich interessant genug) ging die Entwicklung!

Das Liniensystem ist bei Ileborgh im allgemeinen 8-zeilig, doch kommen auch Systeme mit 7 und 9 Linien vor. Von den Praeambeln sind Nr. 1, 3 ohne jede Gliederungszeichen, Nr. 2 mit angedeuteten, Nr. 5 mit durchgeführten Distinctionsstrichen versehen. Präludium 4 aber und alle drei „Mensuren" zeigen durchgehende Einleitung mit Taktstrichen. Eine entgegenstehende Bemerkung bei Wolf ist entsprechend zu korrigieren.

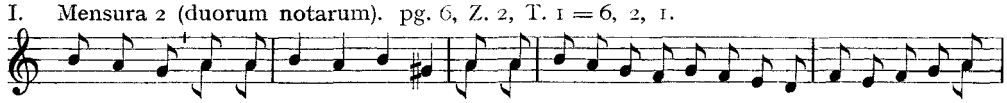
Als Notengattungen kommen vor: also ohne die Fusa. In einigen Takten der Mensura 3 (pg. 9 und 10) werden weiße Notenköpfe verwendet:  ohne daß eine besondere Bedeutung zu erkennen wäre. Erhöhungen werden, wie üblich, durch einen nach unten gehenden Strich angezeigt. Es finden sich nur *cis*, *fis*, *gis*; einmal, doch sicher versehentlich, auch *ais* (Praeambel 5, kurz vor Schluß vgl. Beisp. VIII). Erniedrigungen, auch b, kommen nicht vor.

Neben diesen allgemein geläufigen Notationspraktiken zeigt die Ileborgh-Handschrift spezifische Eigentümlichkeiten, die der Deutung Schwierigkeiten entgegensetzen. Da ist vor allem das häufige Auftreten jener merkwürdigen zweigeschwänzten Note: zu erwähnen, die sich gelegentlich auch in andern Tabulaturen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts findet, so in den eingangs erwähnten Stücken der Winsemer

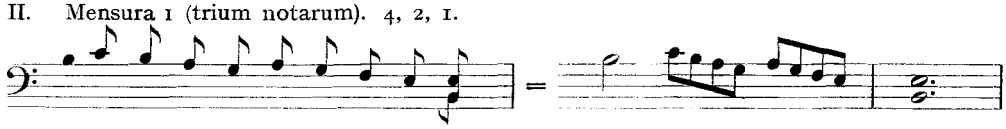
[1] Weitere Ansätze zu einer „Klavierpartitur" finden sich in der „Neuhaus"-Tabulatur der Hamburger Staats- und Univ.-Bibl.: ND VI, M. 3225 (H bei Schrade), wo auf S. 25 eine Reihe von Sexten- und Oktavgriffen durch stielverbundene Notenköpfe in ein System gebracht sind, ganz ähnlich übrigens, wie bei Ileborgh in einigen Takten auf S. 9 (s. Beisp. XIV). Daß das Bewußtsein für die Möglichkeit einer Klavierpartitur auch in Deutschland weiter lebendig blieb, beweist übrigens ein didaktisches Beispiel bei Agricola, Musica instr. 1528.

Predigtsammlung, bei Paumann und auch in dem von Feldmann neuerdings aufgefundenen Breslauer Fragment (ZMW 1933 Heft 6, S. 147)[1]. Die Bedeutung ist aber in den verschiedenen Denkmälern keineswegs dieselbe, — ganz abgesehen davon, daß es sich überhaupt um ein einigermaßen schwankendes Zeichen handelt, das auch innerhalb einer und derselben Tabulatur als Aushilfe bei allerhand Gelegenheiten und Verlegenheiten Verwendung finden konnte. Paumann benutzt es ziemlich konsequent als kurze Note zur Wiedergabe eines punktierten Rhythmus, und zwar nach der von Arnold-Bellermann (Jahrb. f. mus. Wiss. 1867) gegebenen und von Wolf (Handb. 2, S. 14) übernommenen Deutung im Sinne:  Wenn auch diese Deutung im Prinzip zweifellos das Richtige trifft, so dürfte ihr doch vielleicht diese: noch vorzuziehen sein, da der Rhythmus bei Paumann sehr häufig in normaler Ausschreibung vorkommt, und kein Grund einzusehen ist, warum er daneben noch in der obigen Formulierung auftreten sollte. Vgl. etwa pg. 85, Z. 4, T. 1:  Demnach würde bei Paumann die den Charakter einer einzelstehenden Fusa haben. In dem Breslauer Fragment scheint sie in ähnlicher Bedeutung verwendet zu werden. Der Versuch, diesen Charakter auf Ileborgh zu übertragen, führt aber zu einem glatten Mißerfolg. In der Tat hat hier unser Zeichen grade die entgegengesetzte Bedeutung, nämlich einer langen Noten mit einer Art Fermatencharakter. Schon bei den Praeambeln (vgl. das Faksimile bei Wolf) ergibt sich das mit Notwendigkeit aus der Tatsache, daß die ausnahmslos für solche Töne verwendet wird, die zu dem grade vorhandenen Baß in harmonischer Verwandtschaft stehen. So finden wir z. B. in Nr. 1, während der Baß *C* und *G* bringt, das Dragma auf *c*, *c*, *e*, *c*, *c*; in Nr. 3 zum Baß *D*—*A* auf *d*, *d*, *a*, *d*, *d*, *d*, *d* usw. Zweifellos handelt es sich also um Haltepunkte in der Melodie, um lange Noten, deren Charakter vielleicht an gegebener Stelle durch irgend eine Verzierung noch zu unterstreichen wäre. Diese Deutung bestätigt sich in vollem Umfang bei den „Mensura", wo die Sache wegen der Takteinteilung weit klarer noch zutage tritt. Hier einige Beispiele, die zugleich die Variabilität des Notenwertes hervortreten lassen:

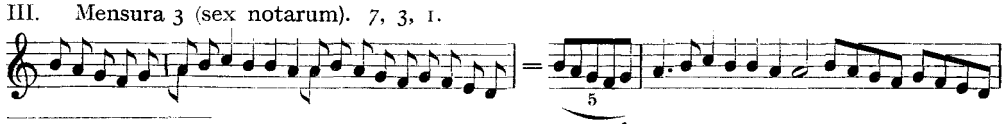
I. Mensura 2 (duorum notarum). pg. 6, Z. 2, T. 1 = 6, 2, 1.



II. Mensura 1 (trium notarum). 4, 2, 1.



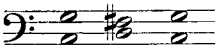
III. Mensura 3 (sex notarum). 7, 3, 1.



[1] Der Ursprung dieses Zeichens, das bei Coussemaker, Anon. 10 als „Dragma" bezeichnet wird, geht auf die italienische Ars nova zurück. Man vergleiche J. Wolf, Mensuralnotation I, S. 315 ff., wo Beispiele für seine verschiedenartigen Formen und Bedeutungen gegeben werden. Es ist interessant, den Bedeutungswandel des Dragma beim Übergang von der Mensuralnotation zur Tabulatur zu verfolgen und festzustellen, wie es auf diesem Wege von 1410 bis 1550, der uns freilich nur bruchstückweise bekannt ist, seinen Charakter

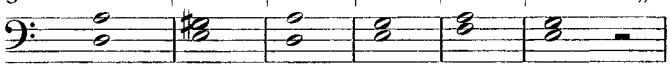
Genau die gleiche Bedeutung treffen wir in den lüneburgischen Stücken an, so daß sich schließlich für die Verwendung der Note eine deutlich erkennbare regionale Unterscheidung ergibt: in der von Paumann beeinflußten Tradition als Fusa, in Norddeutschland als lange Note von allerdings sehr unbestimmter und stark wechselnder Geltungsdauer, zuweilen auch mit Verzierung.

Für die Tonbuchstaben werden Minuskeln und Majuskeln ohne erkennbaren Unterschied gebraucht. Während die Praeambeln und Mensura 3 fast ausschließlich große Buchstaben in charaktervoller Schönschreibung bringen, haben Mensura 1 und 2 durchgehend kleine Buchstaben, die nur gelegentlich, etwa bei Beginn einer Liedzeile, durch große ersetzt werden. Die Oktavlage wird in der ganzen Handschrift nur zweimal kenntlich gemacht, nämlich in Mensura 1 und 2 an korrespondierenden Stellen des Tenors, wo durch c^c das hohe *c* gefordert wird[1]. Bemerken wir noch, daß die bekannte *is*-Schleife zur Bezeichnung erhöhter Tonstufen gebraucht wird, daß aber das häufig vorkommende *ais* nicht als *b*, sondern als *as*=*gis* zu lesen ist (z. B. 3, 2, 2).

Eine weitere Eigentümlichkeit der Ileborgh-Handschrift bildet die Nebeneinander-Notierung von Tonbuchstaben, die beim Spiel gleichzeitig zu lesen sind, die also (in Analogie zu Paumann und allen späteren Tabulaturen) übereinander gesetzt sein müßten. Die Richtigkeit dieser Lesung läßt sich bereits bei den aus dem Wolfschen Faksimile bekannten Seiten dadurch belegen, daß ein Stück wie Praeambel 1, das in *C* steht, unmöglich mit *g* im Baß und *c* in der Melodie schließen kann, ebensowenig wie die in *D* stehende Praeambel 4 (pg. 3 oben) mit einem *a* und *d*. Auch können die ständigen Sprünge des Basses (*C G D Fis C g* bei Nr. 1) nicht als wirkliche Stimmfortschreitungen gemeint sein. Die Buchstaben sind also 2-stimmig als:  zu lesen.

Auch hier bringen die Mensura volle Bestätigung und Beseitigung jedes Zweifels. Während nämlich Mensura 2 in jedem Takt nur einen Buchstaben hat, die aufeinanderfolgend den Liedtenor ergeben, haben die beiden andern jeweils zwei Buchstaben im Takt, deren erste immer mit den entsprechenden von Mensura 2 übereinstimmen, also ebenfalls den Tenor ergeben, während die jeweils zweiten hierzu eine Konsonanz, Terz, Quinte, Sexte bilden. Hier die Anfänge:

Mensura 1:	*D a*	*e as*	*d a*	*e g*	*f a*	*e g*	pauss
„ 2:	*D*	*e*	*d*	*e*	*f*	*e*	„
„ 3:	*D A*	*E As*	*D A*	*E G*	*F A*	*E G*	„

also in Noten: 

Diese interessante Notierungspraxis, die uns später noch in einem andern Zusammenhang beschäftigen wird, ist übrigens nicht ohne jedes Gegenbeispiel. Vereinzelt tritt sie in dem Breslauer Fragment auf (vgl. Feldmann a. a. O.), und auch das „wol up ghesellen" aus der Winsemer Sammlung zeigt sie in wenigen Anfangstakten, in denen allerdings die zweiten Buchstaben als spätere Eintragung deutlich erkennbar sind. Ileborgh aber erhebt sie zum durchgehenden Prinzip. Für eine nachträgliche Hinzufügung der zweiten Buchstaben sind hier keinerlei Anzeichen vorhanden, wie mir auch aus Philadelphia an Hand des Originals bestätigt wurde. Das bedeutsamste Ergebnis dieser Feststellung ist die Tatsache, daß von den acht Stücken der Handschrift vier durchweg dreistimmig sind, nämlich Praeambel 1 und 4 sowie Mensura 1 und 3. Ileborgh gibt uns also die ältesten Dokumente für einen dreistimmigen Satz, dessen Unterstimmen sich freilich nur aus gleichzeitigen Pfundnoten zusammensetzen.

teils verflacht und verwischt, teils ins direkte Gegenteil verkehrt. Den Hinweis auf die ars nova verdanke ich Herrn Prof. H. J. Moser.

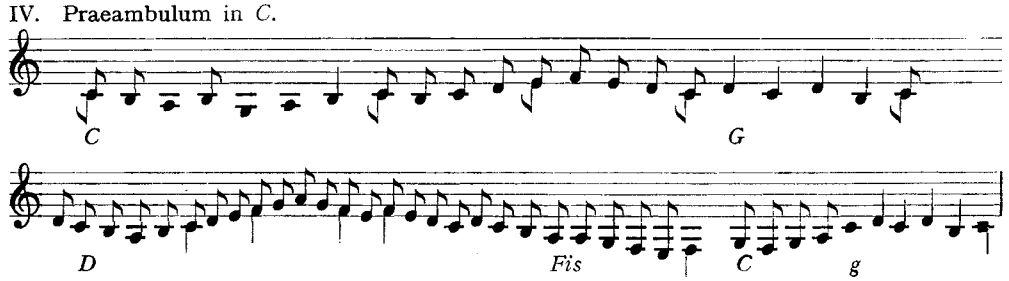
[1] Takt 4, 4, 4 und 6, 4, 2. In Mensura 3 fehlt der entsprechende Takt.

Die eigenartige Notation mit nebeneinandergesetzten Buchstaben, für diesen Fall völlig ausreichend, mußte der Notierung in übereinanderliegenden Zeilen weichen, sobald, wie bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch, die Stimmen reichere Ausgestaltung und selbständigeren Charakter erhielten.

In zwei Stücken, nämlich Praeambel 4 (pg. 3) und Mensura 3 (pg. 7ff.) sind die beiden Buchstaben jedes Taktes durch Schnörkelornamente miteinander verbunden. Eine besondere Bedeutung dieses Details ist nicht zu erkennen. Vielleicht soll die Zusammengehörigkeit und das gleichzeitige Erklingen noch augenfällig hervorgehoben werden.

Die Erledigung all dieser Einzelfragen bereitet auf die Hauptschwierigkeit der Ileborghschen Notation vor, welche letzten Endes durch die Eigenart der hier aufgezeichneten Musik bedingt ist. Schon eine oberflächliche Betrachtung der bei Wolf faksimilierten Seiten zeigt, wie hier die verschiedenen Notengattungen in einer so regellosen Art aneinander gefügt sind, daß nur ganz gelegentlich Anzeichen einer Gliederung oder rhythmisierten Zusammenfassung im Sinne der heutigen Balkenzeichen erkennbar werden. Die Distinktionsstriche, die sich bei Nr. 2 und 3 finden, helfen kaum etwas, sondern scheinen nur noch weitere Verwirrung und Unklarheit zu stiften. Als Beleg geben wir die erste Zeile der Tabulatur originalgetreu wieder:

IV. Praeambulum in *C*.

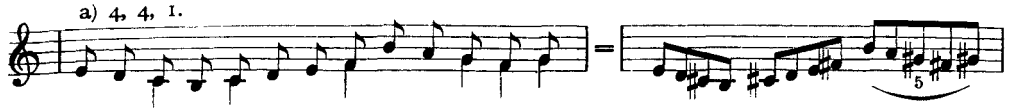


Die Hoffnung, daß bei den taktmäßig gegliederten Mensura diese Schwierigkeit fortfällt, erfüllt sich nur zum Teil. Wenn auch der von Ileborgh selbst angezeigte Takt (trium, duorm, sex notarum) im großen und ganzen eingehalten ist, so finden sich doch Stellen genug, wo das Schema gänzlich über den Haufen geworfen wird, und innerhalb der Taktstriche Bildungen auftreten, die dem Versuch einer sinnvollen Gliederung nicht weniger Schwierigkeiten entgegensetzen als die Praeambeln. Die Lösung gelingt nur unter weitgehender Zuhilfenahme musikalischer Gestaltprinzipien, die freilich ihrer Natur nach einen gewissen Schwankungsbereich hinsichtlich der Ausdeutung freilassen. Aber je mehr man sich in die Eigenart der Ileborghschen Musik vertieft, umso mehr erkennt man, daß eine gewisse Labilität der Rhythmik und Melodik, ein ungeformtes Schweifen und Schwanken gradezu die Grundhaltung dieser Musik ausmacht. Es entspricht ihrem Stil durchaus, wenn in der Notation „nicht alles glatt aufgeht", — und umgekehrt, die Eigentümlichkeiten dieser einzigartigen Musikschrift können nur verstanden werden, wenn man den Charakter der durch sie dargestellten Musik in die Rechnung mit einbezieht.

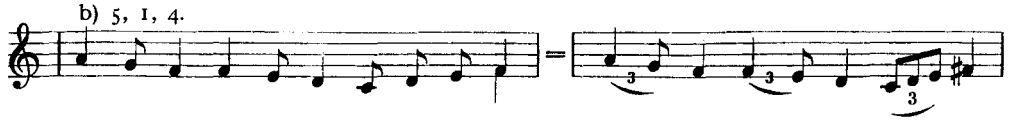
Wir können hier nicht daran denken, die zahlreichen interessanten Einzelfälle, die zu näherer Betrachtung auffordern, anzuführen oder gar zu behandeln. Wir begnügen uns mit der Wiedergabe einiger Beispiele und zwar zunächst aus den Mensura, bei denen die rhythmische Gliederung sich noch verhältnismäßig leicht und mit ziemlicher Eindeutigkeit klarstellen läßt. Vorweg sei bemerkt, daß insbesondere Mensura 3 ein wahres Raritätenkabinett seltsamster Bildungen (und Mißbildungen) darstellt, von denen wir nur einige der prägnantesten herausheben:

V. Mensura 1 (3 𝅗𝅥).

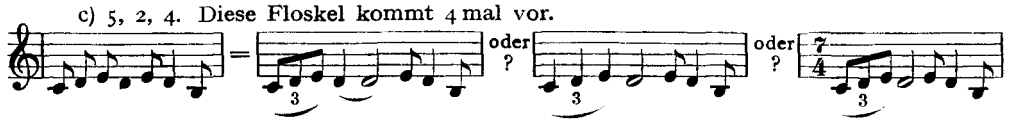
a) 4, 4, 1.



b) 5, 1, 4.

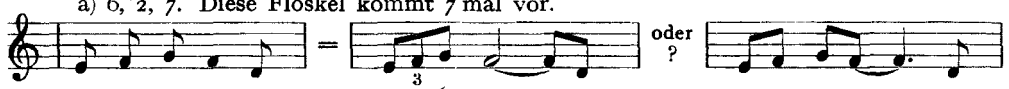


c) 5, 2, 4. Diese Floskel kommt 4 mal vor.

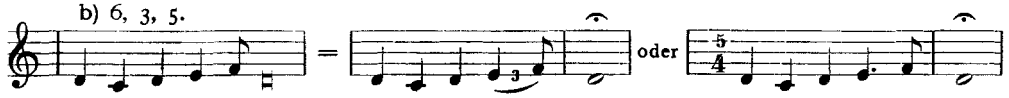


VI. Mensura 2 (2 𝅗𝅥).

a) 6, 2, 7. Diese Floskel kommt 7 mal vor.

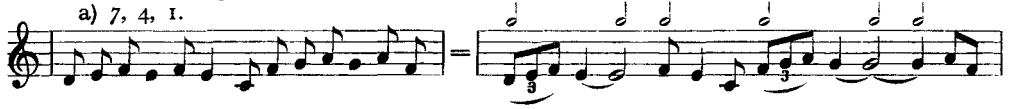


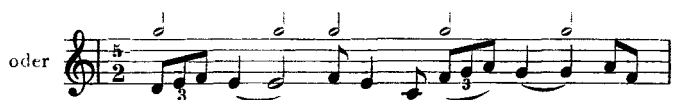
b) 6, 3, 5.



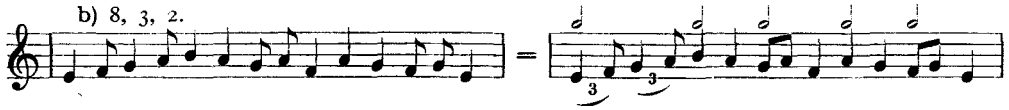
VII. Mensura 3 (6 𝅗𝅥).

a) 7, 4, 1.

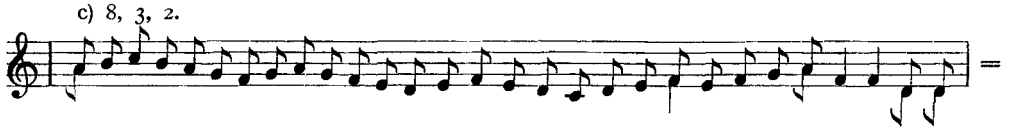


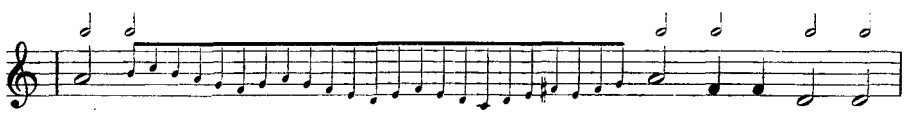


b) 8, 3, 2.

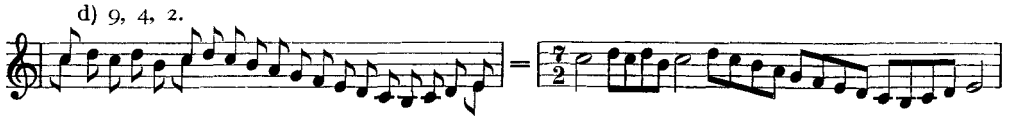


c) 8, 3, 2.

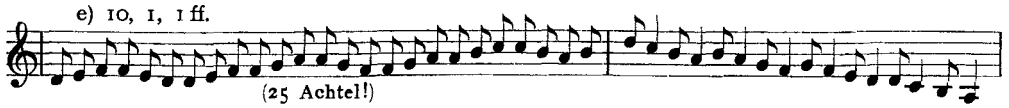


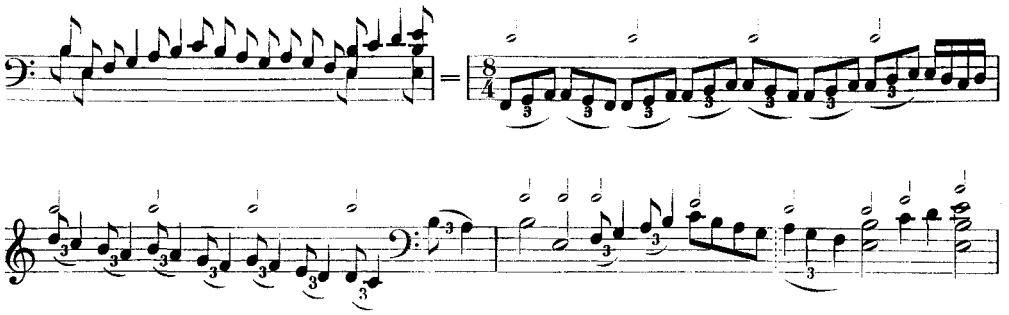


d) 9, 4, 2.



e) 10, 1, 1 ff.

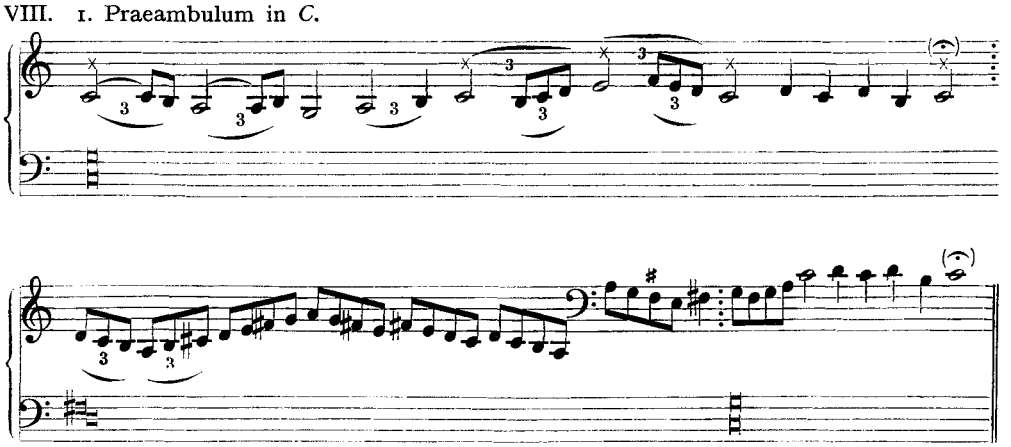




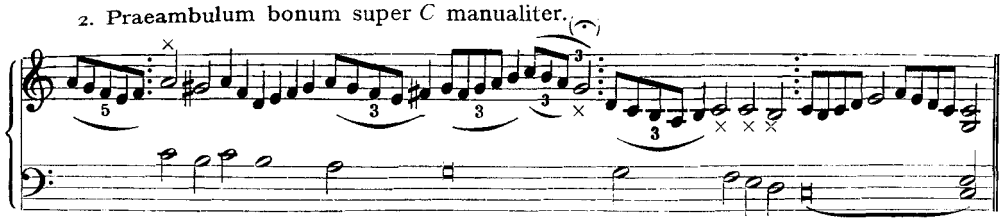
Die zuletzt angeführte Stelle ist bemerkenswert wegen der aus der musikalischen Linie sich ergebenden Umwandlung des vorgeschriebenen 6er-Takts in einen 8er-Takt vermittels Triolenbildung $\left(\frac{24}{8} = 6 \cdot \frac{4}{8} = 8 \cdot \frac{3}{8}\right)$. Außerdem zeigt sie gegen Schluß einen jener häufig vorkommenden Fälle von Unsicherheit in der Triolenbildung $\left(\overset{3}{\frown} = \overset{3}{\frown}\right)$, die leicht erklärlich sind und die ja auch in der klassischen Literatur noch gelegentlich vorkommen. Doch möchten wir gerade an solchen Stellen die Möglichkeiten unregelmäßiger Takte (s. o. $\frac{7}{4}$-, $\frac{5}{4}$-, $\frac{7}{2}$-Takt), ja völlig taktfreier Kadenzbildungen durchaus offen lassen. Zur Ergänzung dieser Zusammenstellung vgl. die Beispiele XIV, XV, XVII, XVIII.

Die fünf Praeambeln, als den weitaus interessantesten und musikalisch bedeutendsten Anteil der Handschrift, geben wir vollständig in Übertragung wieder, — mit all den Vorbehalten, welche der Übergang zu einer Notenschrift erfordert, die wie die heutige auf einem feststehenden Verhältnis der Notenwerte und ihrer rationellen Eingliederung in einem vorgegebenen Takt beruht. Auch hier liegt der Schlüssel zur Lösung (wenigstens der bestmöglichen) für die rhythmischen Verzwicktheiten vielfach in der Anwendung von Triolenbildungen, gelegentlich sogar doppelt übereinandergelagerten, also gewissermaßen: tempus perfectum cum prolatione perfecta. Wie ja überhaupt aus manchen Einzelheiten der Eindruck sich bildet, als ob eine dunkle Vorstellung vom Wesen der Mensuralnotation für Ileborgh ein hinreichender Anlaß gewesen sei, um sich — unter Vernachlässigung der bindenden Gesetze — der Freiheiten, welche eine oberflächliche Kenntnis jener Lehre zu gestatten schien, für seine musikalischen Intentionen zu bedienen. Man vergleiche das Faksimile bei Wolf a. a. O.

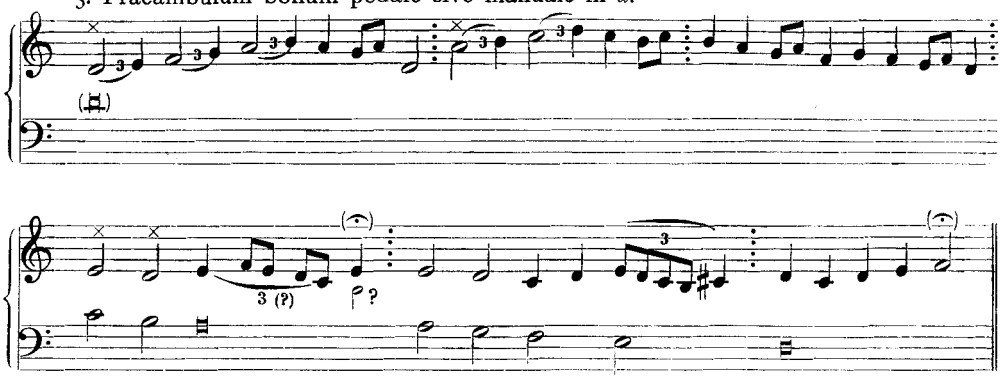
VIII. 1. Praeambulum in *C*.



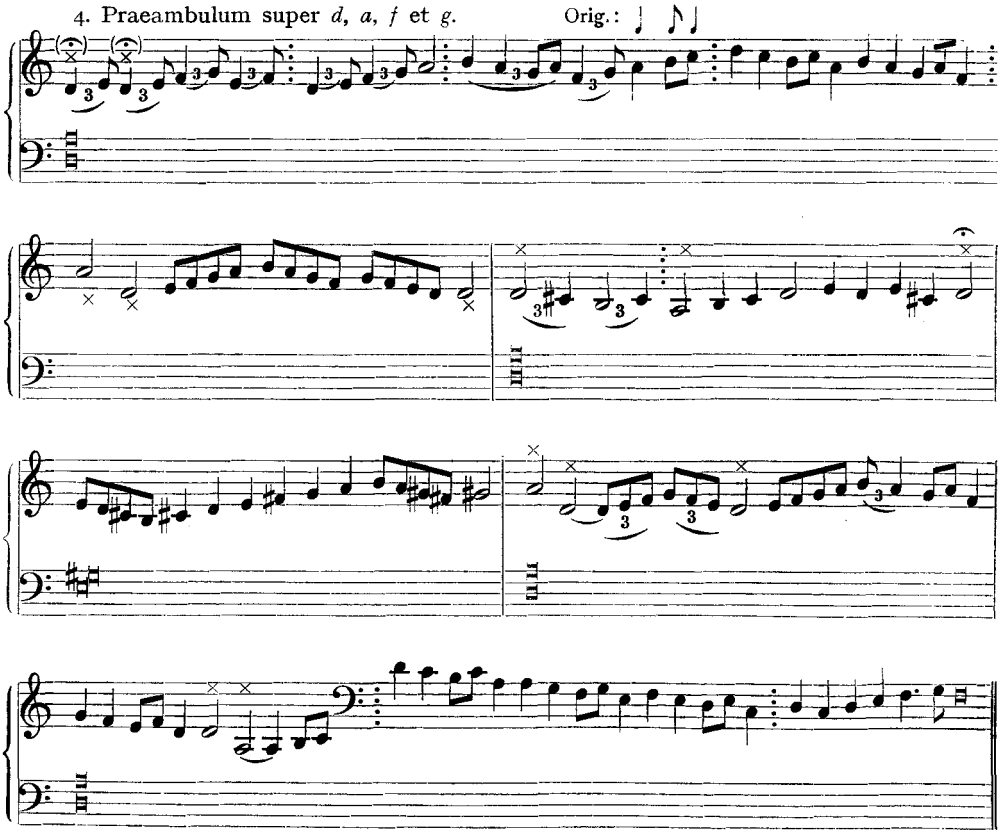
2. Praeambulum bonum super *C* manualiter.



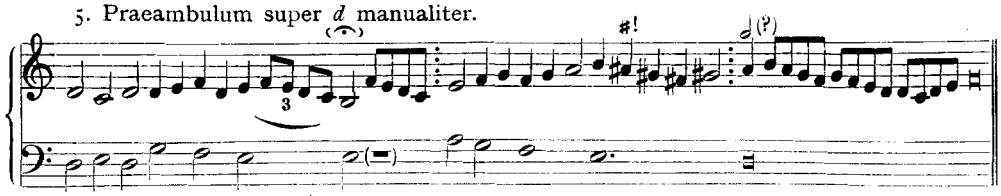
3. Praeambulum bonum pedale sive manuale in *d*.



4. Praeambulum super *d*, *a*, *f* et *g*. Orig.: ♩ ♪♩



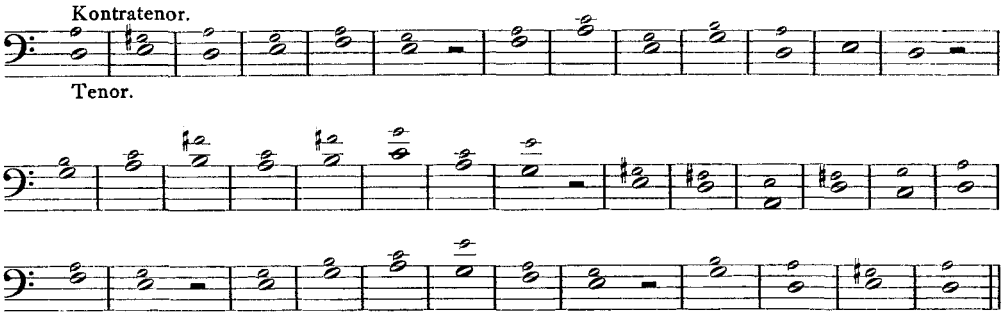
5. Praeambulum super *d* manualiter.



Anmerkung: Die -Noten sind durch ein beigefügtes Kreuz × kenntlich gemacht.

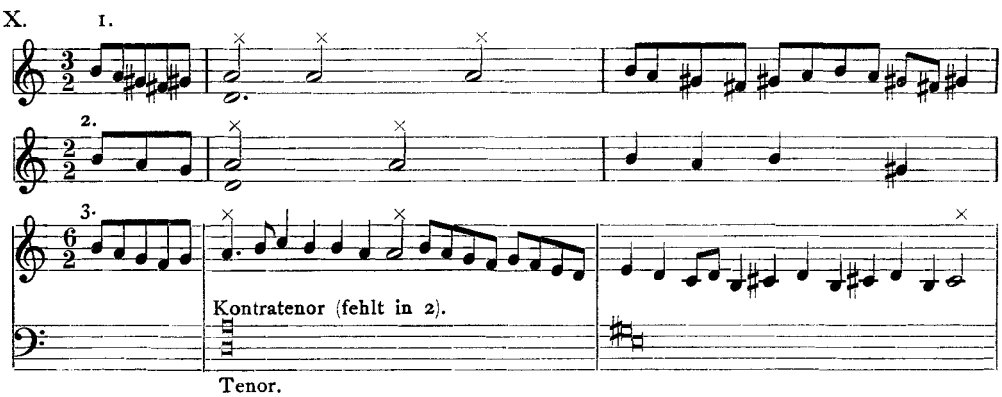
Im Anschluß hieran sei noch der den Mensura zugrunde liegende Tenor „Frowe all myn hoffen“ wiedergegeben, und zwar nach Mensura 1 mit dem dort verwendeten Kontratenor [1]:

IX.

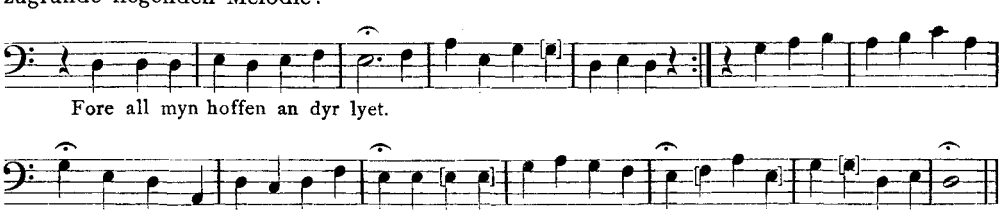


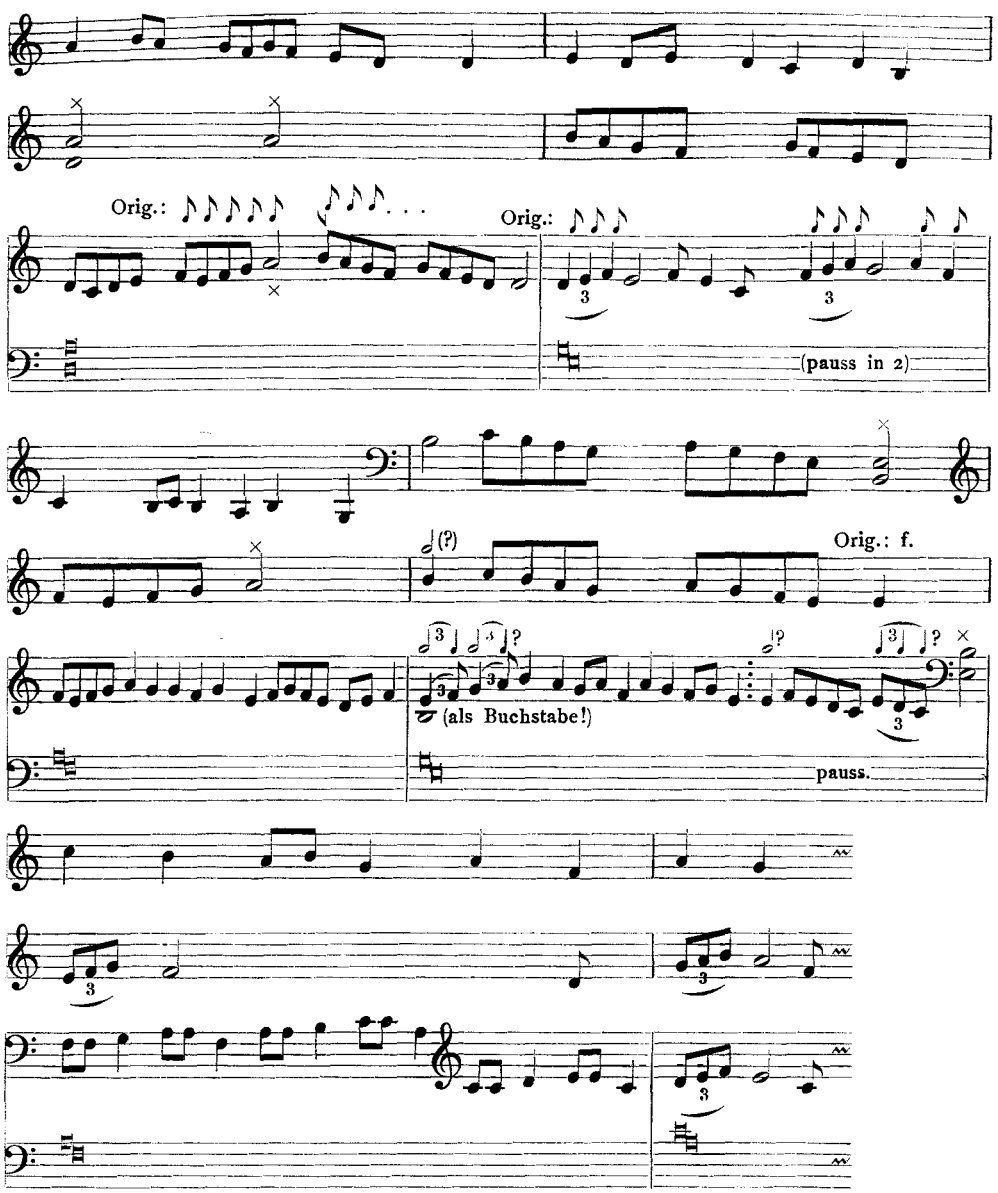
Die folgenden Anfangstakte mögen einen Begriff von der Art der „Bearbeitung“ in den drei Mensura geben:

X.



[1] Herrn H. J. Moser verdanke ich den Hinweis auf das Lied: Begirlich in dem Herzen mein . . ., in dem die Zeile: „Das al min hoffen an dir lit“ vorkommt. (Joh. Wolf, in der Liliencron-Festschrift 1910, S. 410.) Ferner die folgende Rekonstruktion der dem Tenor zugrunde liegenden Melodie:

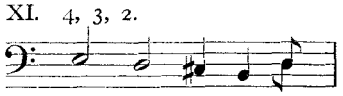




III. Ausführung

Die Ileborgh-Handschrift erlaubt interessante Rückschlüsse auf den Stand des damaligen Orgelbaus und der Orgeltechnik. Die Noten der Oberstimme reichen in der Höhe bis zum *f''*, in der Tiefe bis zum *H*, wie die folgende Stelle

XI. 4, 3, 2.



Die charakteristischen Quartenschritte des 4. Taktes finden sich auch sonst in Melodien aus dem Anfang des 15 Jahrh. Vgl. Meyer und Rietsch, Die Melodien der Mondsee-Wiener Liederhandschrift, 1896, S. 317ff.

zeigt. Damit wird der von Virdung (1511) und Schlick geforderte Umfang der Klaviatur (von *f* bis *a''*) in der Höhe zwar nicht ganz erreicht, bzw. nicht voll ausgenutzt, in der Tiefe aber um eine volle Quinte überschritten. Diese Tatsache ist um so bedeutungsvoller, als bekanntlich bis gegen 1600 sich alle deutschen Tabulaturen innerhalb des Virdungschen Umfangs bewegen. Bereits um 1450 war also in Norddeutschland die Orgel konstruktiv weiter entwickelt als es durch anderthalb Jahrhunderte hindurch in Süd- und Mitteldeutschland der Fall gewesen sein dürfte, — eine Tatsache, die ein bezeichnendes Licht auf den Stand der norddeutschen Orgelkunst in ältester Zeit wirft[1].

Durch die Bemerkung: „pedale seu manuale" (pg. 1 unten) schafft Ileborgh in höchst erwünschter Weise Klarheit über einen Punkt, der noch bei so vielen weit späteren Quellen ein Gegenstand des Zweifels bleibt: der Gebrauch der Orgelpedals ist ihm bekannt, und wird für die aufgezeichneten Stücke als Spieltechnik in Anspruch genommen. Freilich findet sich nirgends eine Vorschrift, die uns ein Stück ausdrücklich als Pedalstück kennzeichnete. Nur das manualiter-Spiel wird vorgeschrieben, nämlich für Praeambel 2 und 5, während für Praeambel 3 die oben genannte wahlweise Ausführung gilt. Man erkennt aber leicht, daß die eigentliche Bedeutung dieser Spielanweisungen grade in dem liegt, was sie verschweigen, oder vielmehr als selbstverständlich voraussetzen. Bezeichnet Ileborgh Praeambel 2 als manualiter, so doch nur, weil es ihm fraglos sicher war, daß man das ohne Vorschriften gegebene erste Stück (wie auch die andern entsprechenden) mit Pedal spielen würde. Grade das Fehlen einer Muß-Vorschrift zeigt, daß das Pedalspiel in der damaligen Zeit (wenigstens in Norddeutschland) nicht nur schon bekannt, sondern bereits selbstverständliche und daher lange zurückliegende Gewohnheit war. Wir werden Gelegenheit haben, diese Erkenntnis vom hohen Alter des Pedalgebrauchs noch mehrfach zu bekräftigen und zu vertiefen. Eine Stütze, wenn es einer solchen bedarf, findet unsere Deutung der Ileborghschen Spielvorschriften, in der Notation wie auch in der Musik selbst. Die drei als manualiter bezeichneten Stücke sind grade die gleichen, deren Baß mit Noten bezeichnet ist, im Gegensatz zu allen andern, die ihn mit Tonbuchstaben notiert haben. Wenn irgendwo Feinheiten der Tabulatur sich als sinnvoll erweisen, so gewiß hier: Die Buchstaben unter dem Liniensystem verweisen auf das Pedal, die Noten innerhalb des Systems auf die Hand[2]. Und was die musikalische Argumentation anbetrifft, so tritt die unterschiedliche, ja gegensätzliche Gestaltung der Unterstimme in den Manualstücken und den Pedalstücken klar hervor. Bei jenen haben wir eine fortlaufende Linie von verhältnismäßig vielen und schnell aufeinander folgenden Tonleiterschritten, die sich schlecht für das Pedal, gut für die Hand eignen (wobei wiederum Praeambel 3 mit seinen wenigen Baßtönen am Schluß die wahlweise Ausführung verständlich erscheinen läßt). Dagegen zeigen alle andern Stücke weit ruhigere Führung der Unterstimme, überdies weniger tonleiterartige Bildungen als Zickzackintervalle, wie

---

[1] Kinkeldey (Klavier und Orgel im 16. Jahrh., S. 66) erwähnt, daß die spanischen Orgeln einen ähnlichen Umfang nach der Tiefe zu hatten.

[2] Es wäre verlockend genug, den in unserm Fall zwingenden Schluß zu verallgemeinern, und zu behaupten, daß überhaupt in der ältesten Tabulatur (also etwa in den eingangs erwähnten englischen und lüneburgischen Stücken, vielleicht auch noch in der „Neuhaus"-Tabulatur) die Tonbuchstaben stets die Bedeutung von Pedaltönen haben. So naheliegend dieser Gedanke ist, so gelang es doch bisher nicht, ihn aus der Sphäre der Vermutung auf irgendwie gesicherten Boden zu bringen. Die Ileborgh-Handschrift dürfte zum erstenmal eine Handhabe bieten, um ihn durchzuführen und zu sichern, besonders in Hinblick auf die englischen Stücke, die ja ebenfalls Tonbuchstaben und Pfundnoten zugleich bringen. Ein Erfolg dieses Unternehmens wäre von gleich großer Bedeutung für unsere Erkenntnis von Wesen und Entstehung der Tabulatur, wie auch für das Hinaufrücken des Pedalgebrauchs bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts.

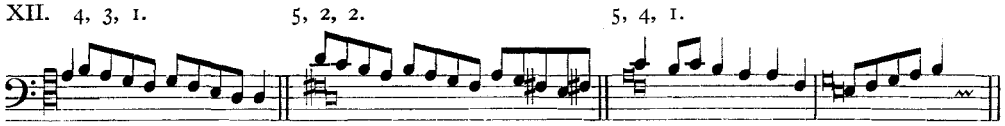
sie dem Pedalspiel angemessen sind[1]. Schließlich darf nicht übersehen werden, daß die von uns als pedaliter erkannten Stücke auch grade diejenigen sind, welche dreistimmigen Satz aufweisen; Mensura 2 freilich nur in den letzten zwei Takten, was aber ausreicht, um sie in den hier interessierenden Zusammenhang einzureihen.

Wir müssen aber, was die Ausführung der dreistimmigen Pedalstücke (also Praeambel 1, 5 sowie Mensura 1, 2 anbelangt, noch einen bedeutsamen Schritt weitergehen; einen Schritt, der uns zunächst durch die Notation nahegelegt wird, dann aber auch von andrer Seite her sich als notwendig erweist. Einen dreistimmigen Satz pedaliter spielen, bedeutet für gewöhnlich, daß die unterste Stimme dem Pedal, die mittlere der linken, die oberste der rechten Hand anvertraut wird. Ein Blick auf die Tabulatur, etwa die erste Zeile von pg. 2, zeigt aber den inneren Widerspruch, in dem eine solche Spielart zur Notation stehen würde. Der Spieler müßte von zwei zwar zusammenklingenden, aber nebeneinander (und oft sogar recht weit auseinander) aufgezeichneten Buchstaben den linken mit dem Fuß, den rechten aber mit der linken Hand spielen. Rein vorstellungsgemäß liegt in einer solchen Ausführung etwas Verqueres, ja Unnatürliches. Und wenn wir oben sagten, daß „die Buchstaben unter dem Liniensystem auf das Pedal verweisen", so scheuen wir nicht daraus die Konsequenz zu ziehen, daß eben beide so notierten Stimme für das Pedal bestimmt, diese Stücke also mit Doppelpedal auszuführen sind.

Der Gedanke, in so früher Zeit eine Technik vorauszusetzen, die uns als der Inbegriff höchstentwickelter Orgelvirtuosität erscheint, mag zunächst etwas Befremdendes haben. Aber er gewinnt an Wahrscheinlichkeit und Überzeugungskraft, je mehr man sich mit ihm auseinandersetzt. Zunächst: die Eigenart der Ileborghschen Buchstabennotierung, die sich ja planmäßig durch die ganze Handschrift hindurchzieht, wäre nicht mehr skurrile Seltsamkeit oder technische Unbeholfenheit, als die sie anfangs erscheinen muß, sondern eine sinnvolle Angleichung an die Technik und an die physiologische Situation des Spielers, wie sie zweckmäßiger nicht erdacht werden kann. Man könnte fast sagen, daß hier eine Griffschrift für die Füße vorliegt, die sich den zahlreichen Griffschriften für die Finger (Laute) an die Seite stellen ließe.

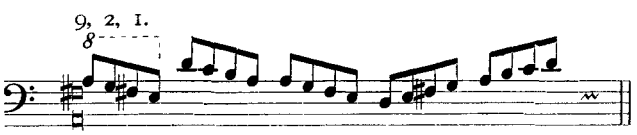
Äußere Gründe treten hinzu. Recht häufig finden wir Stellen, wo die bewegten Melismen der Oberstimme die gehaltenen Noten der Mittelstimme durchkreuzen. Hier einige Beispiele, die sich leicht vermehren ließen:

XII. 4, 3, 1. 5, 2, 2. 5, 4, 1.



Die ⊐ entsprechen den Buchstaben!

9, 2, 1.



Vgl. auch Schluß von Praeambel 4 (Beispiel VIII, 4).

Daß hier die Oberstimme und die Mittelstimme auf dem gleichen Manual gespielt wurden, muß als ausgeschlossen gelten; nicht nur wegen der unbequemen Spielart, sondern auch aus klanglichen Gründen. Denn es ist ja klar, daß Überkreuzungen wie die oben angegebenen nur auf dem Papier vorhanden sind, im realen Klang

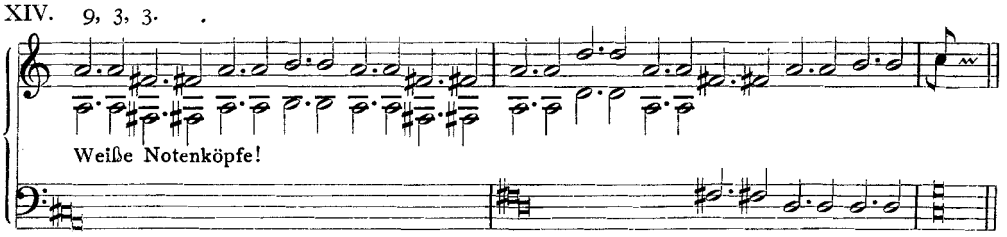
[1] Natürlich meinen wir bei den 3-stimmigen Stücken nur die wirkliche Linie der Unterstimme, nicht jene falsche Linie, die sich beim Nacheinanderlesen der zwei ineinander geschobenen Stimmen ergeben würde.

aber durch Verwendung von 4Fuß-Registern zur Aufhebung gelangen müssen[1]. Unmöglich können solche Mißklänge, wie sie eine wörtliche (und auf dem Klavier fast unvermeidliche) Wiedergabe mit sich bringen würde, der Vorstellung und der Absicht der alten Organisten entsprochen haben. Das Darüberschweben der Melismatik, durch 4Fuß-Register bewirkt, würde aber illusorisch werden, wenn die Pfundnoten der Mittelstimme, auf dem gleichen Manual gespielt, der gleichen Oktavierung unterworfen würde. Sie gehören also ins Pedal.

Dieses „also" wäre natürlich nicht zwingend, wenn man zweimanualige Orgeln voraussetzen würde. Es ist bekannt, daß es schon zu weit früherer Zeit Orgeln mit mehreren Manualen gab, die hauptsächlich in den großen Domen des nordwestlichen Europa beheimatet waren. Die Frage, ob das Franziskanerkloster in Stendal eine Orgel mit zwei Manualen besaß, bleibt völlig offen; ebenso aber auch die weitergehende Frage, ob man in damaliger Zeit aus der Existenz solcher Werke schon auf ein mehrmanualiges Spiel im oben angenommenen Sinne gleichzeitiger Benutzung durch rechte und linke Hand schließen darf.

Somit würden die oben angeführten Beispiele überkreuzender Stimmführung für unsere Annahme nicht allzuviel besagen. Glücklicherweise aber gibt es in der Ileborgh-Handschrift eine Stelle, die mit völliger Eindeutigkeit für die Doppelpedalausführung spricht, und uns also der Notwendigkeit enthebt, die Frage einer zweimanualigen Ausführung ernsthaft zu berücksichtigen. Nämlich die folgende, die auch aus manchen andern Gründen interessant ist:

XIV. 9, 3, 3.



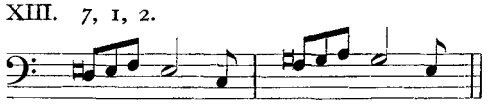
Anmerkung: Die Punkte zwischen den Noten dürften als Divisionspunkte aufzufassen sein; sei es um eine Phrasierung anzudeuten, sei es auch nur, um eine Anbindung der aufeinanderfolgenden gleichen Noten zu verhindern.

Hier muß die linke Hand zur Übernahme der tieferen Oktave, die sich gegen den Schluß hin zu Tredezimen erweitern, frei sein; die beiden Terzintervalle im Baß müssen also notwendig mit den Füßen gespielt werden.

Auch sonst gibt es noch ein paar Stellen, wo es sich zum mindesten als sehr wünschenswert erweist, die im allgemeinen unbeschäftigte linke Hand für gelegentlich frei einsetzende Haltetöne oder Doppelgriffe zur Verfügung zu haben; wie etwa in Takt 6 der 3. Mensura (vgl. Beispiel X), wo drei Buchstaben in folgender Anordnung: $E \frac{h}{} G$ notiert sind. Hier wären also E, G mit linkem und rechtem Fuß, h mit der linken Hand zu spielen.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß eine Doppelpedalausführung alle die Unklarheiten, welche die Buchstaben hinsichtlich der Oktavlage bestehen lassen, aufheben und die anscheinende Sorglosigkeit des Schreibers rechtfertigen würde.

XIII. 7, 1, 2.

[1] Bildungen wie diese:  zwingen sogar zu dem Schluß, daß im Manual ausschließlich oder wenigstens stark übertönend 4′ gespielt wurde.

Die Stellung der Füße bedingt, daß der rechte Ton immer höher ist als der linke, so daß es keiner näheren Angaben in dieser Richtung bedarf.

Gegenüber all diesen Gründen, die in überzeugender Weise für das Doppelpedal sprechen, soll ein Umstand nicht verschwiegen werden, der eine gewisse Schwierigkeit birgt. Wir wiesen bereits früher (S. 198 oben) darauf hin, daß an zwei korrespondierenden Stellen des Tenors von Mensura 1 und 2 durch c^{c} das hohe c in der Unterstimme gefordert wird. In der dreistimmigen Mensura 1 tritt nun hier als Mittelstimme ein g hinzu. Das Pedal müßte also bis zu diesem g hinaufreichen. Ein solcher Umfang ist zweifellos ungewöhnlich; Virdung begrenzt das Pedal mit dem c. Aber wir bemerkten schon beim Manual, daß die in Süddeutschland regelmäßig anzutreffenden Abmessungen für unsere Tabulatur keine Gültigkeit haben. Es würde also wohl keinen ernstlichen Bedenken begegnen für das Pedal ähnliche Abweichungen anzunehmen, zumal eine Erweiterung nach oben hin orgelbaulich viel weniger Schwierigkeiten macht, als eine in die Tiefe gehende.

Darf nach alledem für die Ileborghhandschrift das Doppelpedal als hinreichend gesichert gelten, so ergibt sich, daß in Norddeutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht nur das Pedal längst bekannt war, sondern daß bereits eine hohe technische Stufe kunstvoller Pedalbehandlung als selbstverständliche Voraussetzung gelten konnte. Unwillkürlich wird man veranlaßt, eine solche Erscheinung mit jener spezifisch norddeutschen Orgelvirtuosität in Verbindung zu bringen, wie sie uns 200 Jahre später in den Werken eines Weckmann, Lübeck und Buxtehude entgegentritt. Von irgend einem quellenmäßigen Zusammenhang kann freilich nicht die Rede sein, jedenfalls fehlen auch die geringsten Anhaltspunkte dazu. Unzweifelhaft aber ist es der gleiche Geist einer schrankenlos schweifenden, ins Ungemessene strebenden Orgelgesinnung, der hier wie dort zu Tage tritt.

IV. Stilistik

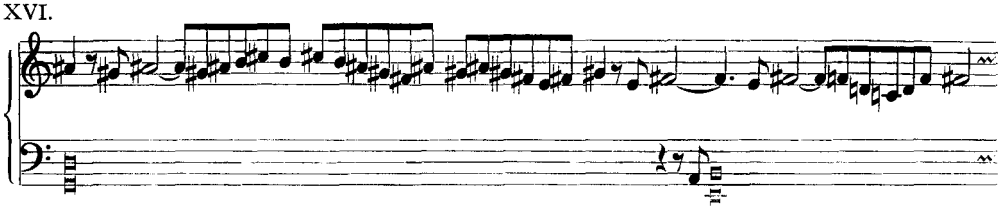
Schweifendes Wesen, ungeformtes Streben, — aus jeder Zeile dieses eigenartigen Dokuments spricht es zu uns. Die Praeambeln tragen über einigen gehaltenen Baßnoten eine phantastisch geschwungene und höchst eigenwillig gegliederte Linie, unähnlich allem andern, was die Literatur jener Zeit sonst hervorgebracht hat. Auch von der „Koloratur", die ja um die gleiche Zeit in Süddeutschland schon fertig ausgebildet war (Paumann lehrt sie bereits in Formeln) findet sich hier glücklicherweise kaum eine Andeutung. Die Zeichnung bleibt in jedem Augenblick lebendig und originell. Besonders die Praeambeln 1 und 4 sind kleine Meisterschöpfungen ihrer Art, die auch heute noch unmittelbares musikalisches Interesse beanspruchen dürfen.

Daß ein Ansatz dieser Art ohne rechte Nachfolge geblieben ist, ist zu bedauern[1]. Sicherlich hätte aus einer Weiterentwicklung in der hier eingeschlagenen Richtung manche interessante Schöpfung hervorgehen können, für die wir gern ein gut Teil jener allzu schematisierten Produkte hingeben würden, die uns das Orgelspiel des nachfolgenden Jahrhunderts beschert hat. Aber vielleicht ist ein derartiger Stil eben nur im Anfangsstadium reizvoll; vielleicht ist er seiner Natur nach zu vage und ungebunden, als daß er eine fortwirkende Gestaltungskraft entbinden könnte. Die Entwicklung jedenfalls zeigt, daß die Musik in ihrem Streben nach immer stärkerer Ausbildung der formalen Kräfte keinen Platz für so schwankenden Gebilde

[1] Eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Stücken zeigt das Praeambulum der Neuhaus-Tabulatur S. 25, Z. 4, auch hinsichtlich der Baßnotierung. Auch manche der Kleberschen Praeambeln, wie sie Moser in seinem Hofhaimer-Buch, S. 109ff. zum Abdruck bringt, könnten in diesem Zusammenhang genannt werden, wiewohl hier die freie, sozusagen intuitive Melismatik bereits verschwunden, Ausfüllung eines vorgegebenen Taktschemas an die Stelle getreten ist.

ließ. Erst zu einer Zeit, wo diese Entwicklung alle Möglichkeiten erschöpft hatte, konnte von neuem Ähnliches entstehen, — nämlich in der Gegenwart. Wir tragen kein Bedenken, den oben bereits wiedergegebenen Praeambeln die folgenden Anfangstakte aus einem Stück von Philipp Jarnach[1] gegenüberzustellen, die wir nur, um die Ähnlichkeit noch frappanter hervortreten zu lassen, in der Schreibung dem alten Satz etwas angeglichen haben:

XVI.



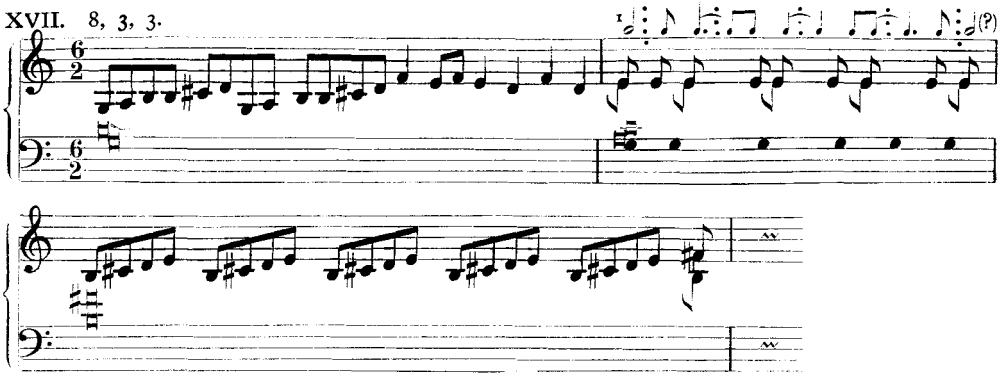
Der Vergleich mit diesem Stück legt den Gedanken nahe, ob wir es hier nicht mit jenem unbekannten Etwas zu tun haben, das Ileborgh mit den Worten „secundum modernum modum" meint. Das würde also heißen, daß die spezifische Stilistik der Praeambeln damals „modern" war, und daß wir hier einen Überrest einer — gewiß sehr begrenzten und ephemeren — Entwicklungsphase vor uns haben, deren Vertreter sich vielleicht in ähnlicher Weise als revolutionär empfanden, wie es bei der „Neuen Musik" der jüngst vergangenen Jahrzehnte der Fall war. Gewiß nur eine Vermutung, aber keine unbegründete oder unwahrscheinliche. Daß der Ausdruck sich auf den Pedalgebrauch nicht beziehen kann, deuteten wir bereits an; in der Tat läßt die hohe Entwicklungsstufe, die wir hier vorfinden, diese Annahme als gänzlich unmöglich erscheinen. Eher könnte man daran denken, daß der Doppelpedalgebrauch oder auch die Dreistimmigkeit gemeint sei. Doch bezieht sich die Angabe „modernum modum" so deutlich allein auf die Praeambeln, daß man mit einem eben diesen Stücken eigentümlichen Wesenszug der Wahrheit wohl am nächsten kommen wird.

Den Praeambeln gegenüber zeigen die Mensura eine völlig andere Grundhaltung, auf die der Name ja bereits hinweisen soll, und die durch Taktangabe und Takteinteilung noch hervorgehoben wird. Besonders instruktiv ist es in diesem Zusammenhang, wenn Ileborgh in den Schlußtakten der Mensura 1 zu einer weit ausgesponnenen Kadenz übergeht und dazu die Worte: „finale per modum praeambuli" hinzusetzt. Im allgemeinen zeigt sich in der Melismatik der Mensura das Bestreben, zu festen Bildungen zu gelangen, den Rhythmus auszuprägen und die Zeichnung klar gegliedert hervortreten zu lassen, ähnlich wie es bei den Tenorbearbeitungen aus der Winsemer Sammlung, dem Breslauer Fragment oder der Neuhaustabulatur der Fall ist. Gleichwohl führt hier das Bestreben zu einem ganz andern und höchst merkwürdigen Ergebnis. Während in diesen Stücken die Intention auf die Erzielung einer durchgehenden Gesamtlinie von einheitlichem Charakter gerichtet ist, legt es Ileborgh, sei es aus Absicht oder mangelnder Fähigkeit, geradezu darauf an, die Zeichnung zu wechseln, ja von Takt zu Takt ihr ein völlig verändertes Gepräge zu geben. Zu größeren Linienbildungen von einiger Einheitlichkeit kommt es nur ganz gelegentlich. Alle Erfindungskraft erschöpft sich in den Grenzen der Taktstriche, die mit Einzelfiguren der mannigfachsten Art ausgefüllt werden. Ihr unmotiviertes Auftreten und zusammenhangloses Aneinanderfügen macht den Eindruck, als seien sie aus einer Vorratsschachtel oder Resteschublade wahllos hervorgeholt und wie Flicken aneinandergesetzt. Am ärgsten steht es um Mensura 3, die wir schon früher einmal als ein Raritätenkabinett seltsamster Bildungen und Mißbildungen bezeichneten. Die handwerksmäßige Arbeit von Takt zu Takt tritt

[1] Philipp Jarnach, Kleine Klavierstücke Nr. 8. (Ed. Schott.)

da mit einer gradezu rührenden Offenheit zu Tage. Hier drei aufeinanderfolgende Takte: (vgl. auch Beispiel X, Mensura 3.)

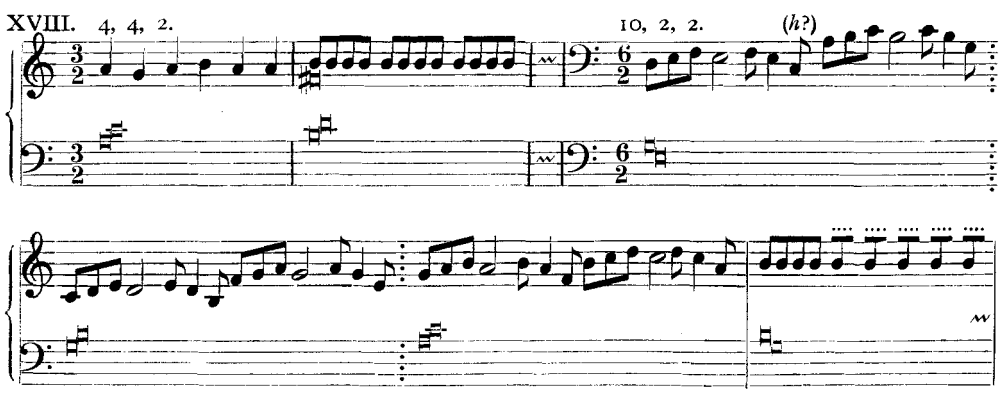
XVII. 8, 3, 3.



Woher kommt es, daß der Autor, dem die Linienführung der Praeambeln trefflich gelang, bei den Tenorbearbeitungen auf so absonderliche Wege geriet? Man könnte zur Erklärung den gänzlich andern Charakter der Aufgabe heranziehen, welche dort freie Improvisation gestattete, hier Einfühlung und Ordnungssinn verlangte. Der Unterschied in der Gesamthaltung ist aber so groß, daß es kaum glaublich erscheint, ein und dieselbe Feder könnte jene kleinen Kunstwerke und diese Absonderlichkeiten hervorgebracht haben. Der Eingangstitel der Handschrift unterstützt die Vermutung, daß wir es mit verschiedenen Autoren zu tun haben. Ileborgh unterscheidet da die Präludien als „collecta" von den Mensuris als „annexis". Demnach würden, wie bereits früher angedeutet, die Praeambeln irgendwelchen unbekannten Musikern angehören, die Mensura aber wohl Ileborghs eigene Arbeiten sein.

Zur Ehrenrettung der Mensura (und ihres mutmaßlichen Urhebers) muß gesagt werden, daß sie durch ihren Reichtum an stilistisch und musikhistorisch interessanten Einzelheiten vollauf entschädigen für den Mangel an musikalisch-künstlerischen Werten. Ja wir müssen es gradezu als ein Glück betrachten, daß hier ein Schüler und Anfänger die verschiedenartigsten Bruchstücke, wie er sie da und dort vorgebildet fand, zu einer für uns höchst belehrenden Museumsschau zusammentrug, und nicht ein Könner in einem fertig ausgebildeten Stil arbeitete, der uns aus andern Tenorbearbeitungen der Epoche hinlänglich bekannt ist. Aus den früher angeführten Belegstellen zu den Mensura wird sich bereits ein Bild von dem Umfang und der Mannigfaltigkeit dieser Sammlung ergeben haben. Zur Ergänzung fügen wir noch folgende Takte hinzu:

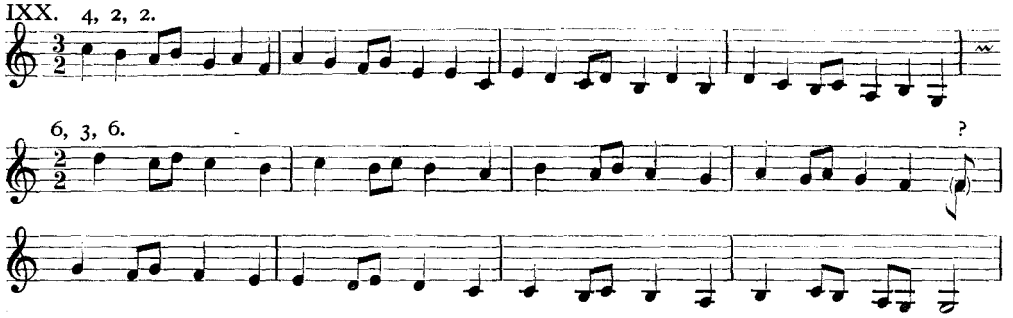
XVIII. 4, 4, 2. 10, 2, 2. (*h*?)



[1] Die in das Liniensystem eingetragenen 6 Noten „*g*" sind wohl kaum als realer Klang gemeint, sondern vielleicht nur als Hilfseinteilung dieses überaus seltsamen Taktes.

Das letzte Beispiel zeigt eine jener häufigen Bildungen von Kettensequenzen aus kurzen, rhythmisch und zeichnerisch prägnanten Melismen; andere sind:

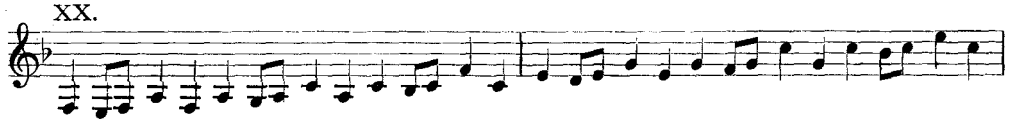
IXX. 4, 2, 2.



6, 3, 6.

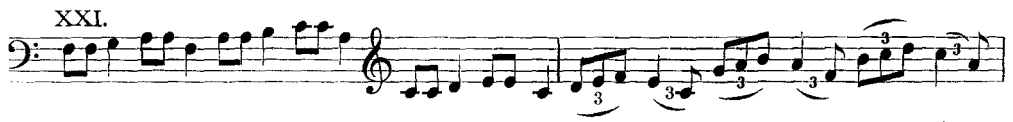
Solchen stilistischen Merkmalen wüßten wir aus der ganzen deutschen Musik jener Zeit nichts Ähnliches an die Seite zu stellen. Um so deutlicher aber weisen sie auf England hin, dessen Literatur uns eine Reihe von Anknüpfungsmöglichkeiten gewährt. Mit dem ältesten englischen Orgeldenkmal, das 100 Jahre vor Ileborgh liegt, scheint unsere Handschrift freilich nur durch Details der Notation, nicht der Stilistik verbunden. Aber schon das nächste uns erhaltene Dokument, der Hornpype des Hughe Aston aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (London Br. Mus. Roy. App. 58 [1]), zeigt unverkennbare Anklänge, etwa in den Takten 28, 29:

XX.



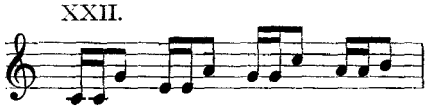
mit Beziehung auf die Takte 8, 1, 1 und 8, 1, 2 der Mensura 3:

XXI.



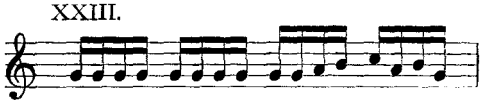
Auch die folgende Stelle aus einem Präludium des Fitzwilliam Virginal-Book (Bd, 2, S. 248) gehört hierher:

XXII.



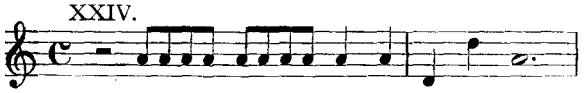
Die Ileborghschen Repetitionsnoten (vgl. XVIII) treffen wir wieder an bei John Bull, The Kings Hunting Jigg (F. W. B. 2, S. 120):

XXIII.



noch ausgesprochener in einem „In nomine" des Christophe Tye (um 1540), wo das folgende Thema:

XXIV.



durch das ganze Stück in allen Stimmen beibehalten wird [2].

[1] Vgl. Joh. Wolf, „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit", Leipzig (1926).
[2] Diesen Hinweis verdanke ich Herrn E. H. Meyer, London.

Daß die Sequenzbildung ein typisches Merkmal des englischen Virginalstils ist, ist bekannt[1]. Auch in der Vokal- und Instrumentalliteratur finden sich zahllose Beispiele für diese Kompositionstechnik. Erinnert man schließlich noch an Ileborghs Vorliebe für verzwickte rhythmische Bildungen, wie überhaupt an jenen allgemeinen Zug ins Virtuosenhafte, der den Mensura eignet, so ergibt sich aus allen Einzelheiten die Gewißheit, daß wir uns mit diesen Stücken in unmittelbarer Nähe ältester englischer Musik befinden. Freilich stammen unsere oben angeführten Analogiestellen alle aus weit späterer Zeit, da uns Dokumente aus der gleichen Zeit nicht erhalten sind. Um so höher wird aber die Bedeutung des Ileborgh-Kodex grade für die Geschichte der englischen Klaviermusik anzusprechen sein, da er zeigt, daß eine Reihe von typischen Merkmalen jener Kunst, die uns in zahlreichen Quellen aus Anfang, Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts entgegentritt, bereits um 1450 fertig ausgebildet sich vorfinden: Ileborgh gestattet uns, die Anfänge der Virginalliteratur bis ins 15. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Ja, man könnte dazu gelangen, die Handschrift, obwohl sie deutschen Ursprungs ist, in die Überlieferung der englischen Instrumentalliteratur miteinzureihen, in welcher sie dann ein erstes, wenn auch noch so bescheidenes Verbindungsglied innerhalb jener großen Lücke darstellen würde, die immer noch zwischen dem ältesten Denkmal aus dem 14. Jahrhundert und den zunächst darauffolgenden aus dem Anfang des 16. Jahrhundert (Aston usw.) klafft.

Von noch größerer Bedeutung wäre es freilich, wenn wir die Ileborgh-Tabulatur in die Entwicklungsreihe des kulturellen Bereichs eingliedern könnten, in dem sie beheimatet ist, nämlich der norddeutschen Orgelmusik. Das gänzliche Fehlen früherer oder späterer Quellen aber läßt einen Versuch dieser Art von vornherein als hoffnungslos erscheinen. Selbst die Stücke aus der Winsemer Predigtsammlung, die ungefähr 17 Jahre vor Ileborgh liegen, geben nur geringe Möglichkeit zur Verbindung. Die Verwandtschaft beschränkt sich auf einige Einzelheiten der Notation, wie etwa das Auftreten des Dragma in Bedeutung einer langen Note, die Verwendung von großen Buchstaben zu Anfang einer neuen Zeile, die Bezeichnung c^c für die höhere Oktave, die Nebeneinandersetzung zweier gleichzeitig erklingender Tonbuchstaben, letztere allerdings nur als nachträgliche Hinzufügung in den 11 Takten der ersten Liedzeile; wobei noch einschränkend zu bemerken ist, daß manche dieser Details sich auch in Dokumenten anderer Provenienz, wie etwa in den Breslauer Fragmenten und in der Hamburger Tabulatur finden. Von einer stilistischen Verwandtschaft aber findet sich keine Spur. Hier verweisen vielmehr die Winsemer Stücke deutlich auf jene Art der Tenorbearbeitung, wie sie uns in den schlesischen und süddeutschen Quellen (Paumanns Fundamentum) entgegentritt. Als einzige Zeugen einer völlig anders gearteten Orgelgesinnung verbleiben uns die Ileborghschen Präludien und Mensura, letzte Reste einer sicherlich umfassenderen Tradition, die erst in den großen norddeutschen Orgelmeistern des 17. Jahrhunderts uns wieder erkennbar wird.

[1] Vgl. van den Borren, Les origines de la musique du clavier en Angleterre.

Studien zur byzantinischen Musik

Von

Egon Wellesz, Wien

1. Der gegenwärtige Stand der Forschung

Seit der Veröffentlichung meiner Studien über „Die Rhythmik der byzantinischen Neumen“ in Jahrgang 2 und 3 dieser Zeitschrift (1920 und 1921) kann das Problem der Entzifferung und Übertragung der mittleren (runden) Notation[1] als gelöst betrachtet werden, da auch H. J. W. Tillyard völlig unabhängig zu den gleichen Resultaten gelangt ist[2] und sich bei den Besprechungen in Kopenhagen[3] im Juli 1931 meiner Art der Transkription gemeinsam mit C. Höeg angeschlossen hat. Es wurde bei dieser Konferenz ein Regulativ für die in Zukunft zu unternehmenden Übertragungen aufgestellt, das nur einige kleine Modifikationen in der Bezeichnung der rhythmischen Nuancen gegenüber den von mir bisher veröffentlichten Beispielen byzantinischer Musik aufweist.

Um nicht auf Veröffentlichungen an anderer Stelle verweisen zu müssen, gebe ich hier kurz die Liste der hauptsächlich in Betracht kommenden Zeichen und deren Übertragung in unsere Notenschrift.

Die Zeichen der mittleren Epoche der byzantinischen Notation, die sogenannten runden Zeichen gliedern sich in zwei Hauptgruppen: in die eigentlichen Intervallzeichen und in die Zusatzzeichen. Letztere werden „große Zeichen“ (μεγάλα σημάδια) oder „große Hypostasen“ benannt (μεγάλαι ὑποστάσεις), und bezeichnen einen bestimmten Ausdruck eines Tones oder einer Tongruppe.

Die eigentlichen Intervallzeichen wiederum zerfallen in die Somata (Körper) und Pneumata (Geister). Die Körper sind schwerfällig und können sich nur um einen Schritt bewegen, die Geister überfliegen die Intervalle. Daher stehen die Somata für den Sekundschritt aufwärts und abwärts, die Pneumata für die fallende und steigende Terz und Quint. Quart, Sext und Sept werden aus Kombinationen der Zeichen zweier Intervallschritte gebildet (Quart = 2 + 1, Sext = 4 + 1). Das Ison, das Zeichen der Tonwiederholung ist weder Soma noch Pneuma, beherrscht aber nach der Lehre der Theoretiker die anderen Zeichen, mit denen es verbunden wird. Ebenso ist das Zeichen für zwei gleitende Sekunden weder Soma noch Pneuma.

Nach der Lehre der Papadiken, über die wir die grundlegende Arbeit von O. Fleischer „Die spätbyzantinische Notenschrift“ (Berlin 1904) besitzen, ergibt sich die folgende Gruppierung der Intervallzeichen:

---

[1] Über die Epochen der byzantinischen Notationen vgl. meinen Beitrag zur Festschrift für A. Baumstark: „Die Epochen der byzantinischen Notenschrift“. Oriens Christianus, Leipzig 1932. S. 179–190.

[2] H. J. W. Tillyard, Byzantine Music and Hymnography, The Faith Press, London 1923 Anm. zu p. 40: I am glad to note that W. is virtually in agreement with the views put forward in this book — our several conclusions having been reached in complete independence ... The fact that we have reached unanimity without any kind of collaboration and mainly in ignorance of each other's work, is a powerful argument for the soundness of our opinions“.

[3] Vgl. meinen Bericht im Oktoberheft 1931 dieser Zeitschrift S. 61 f.

Ison — Zeichen der Tonwiederholung

I. Somata
Sekundschritte aufwärts:

Oligon Oxeia Petaste Dyo Kentemata Pelaston Kuphisma

Sekundschritte abwärts:

Apostrophos Dyo Apostrophoi

II. Pneumata

Aufwärts: Abwärts:

Kentema (Terz) Hypsile (Quint) Elaphron (Terz) Chamile (Quint)

III. Weder Soma noch Pneuma

Aporrhoë (Terz abwärtsgleitend) Kratemohyporrhoon (Terz abwärtsgleitend)

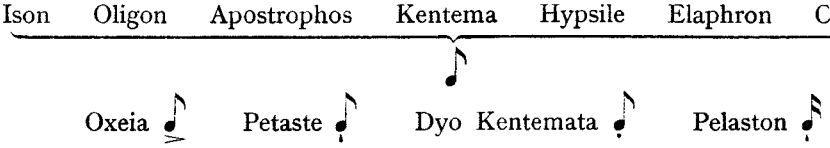
Die auffallende Erscheinung, daß für jeden Schritt nur ein einziges Zeichen steht, für die aufsteigende Sekunde aber sechs verschiedene Zeichen verwendet wurden, gab mir den Schlüssel für die Lösung der rhythmischen Fragen. Es zeigte sich, wie ich in „Die Rhythmik der byzantinischen Neumen“ [1] in ausführlicher Weise auseinandersetzte, daß die byzantinischen Musiktheoretiker jedem der sechs Zeichen eine bestimmte rhythmische Nuance zuschrieben, die sich in unserer Notenschrift annähernd ausdrücken läßt.

Es ergab sich aber weiter für die sonst unerklärbare Tatsache eine sinnvolle Lösung, daß nämlich die Pneumata mit den Somata in einer bestimmten Weise kombiniert, die Somata tonlos machen. Übersetzen wir diesen, von den byzantinischen Theoretikern in höchst komplizierter Weise dargestellten Vorgang in die einfachsten Worte, so ergibt sich folgende Erklärung.

Die byzantinische Notenschrift kennt sechs verschiedene rhythmische Nuancen für den Vortrag eines Tones. Diese treten bei der steigenden Sekunde durch sechs verschiedene Zeichen in Erscheinung. Um aber die Zeichen der verschiedenen Intervallschritte und ihrer Ausführung nicht ins Unübersichtliche zu vermehren, ist zu folgenden Hilfsmittel gegriffen worden. Will man einer Terz, Quart, Quint, Sext jenen Ausdruck geben, den eines der Zeichen der steigenden Sekunde aufweist, so setzt man jenes Sekundzeichen, dessen Ausdruck benötigt wird, vor das betreffende Pneuma. In dieser Position verliert es aber seine Intervallbedeutung und bezeichnet lediglich die rhythmische Nuance, welche auf das Pneuma übergeht.

Demnach ergibt sich die folgende Art der Transkription, wenn als Zeiteinheit die Achtelnote angenommen wird:

Ison Oligon Apostrophos Kentema Hypsile Elaphron Chamile



Oxeia Petaste Dyo Kentemata Pelaston

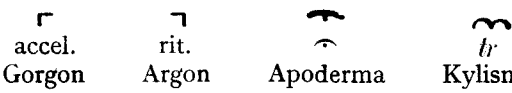
[1] ZMW Jg. 2, Heft 11 1920, S. 617—638.

Kuphisma Dyo Apostrophoi

Aporrhoë Kratemohyporrhoon

Von den großen Hypostasen werden die hauptsächlichsten folgendermaßen übertragen:

Diple Kratema Tzakisma Bareia



accel. Gorgon rit. Argon Apoderma Kylisma

Betreffs der Tonarten hat die längste Zeit hindurch eine große Verwirrung der Meinungen geherrscht, verstärkt noch durch H. Riemanns [1] Irrtümer, der die Zahlzeichen ϥ, ⲗ, ⲅ oder ⲧⲧ und ⲋ (α′ β′ γ′ δ′), welche den einzelnen Strophen der Oden vorgesetzt waren, aus Unkenntnis der byzantinischen Paläographie falsch interpretierte. Diese Zeichen werden „Martyrien" (μαρτυρίαι) genannt. Sie geben nicht nur die Tonart an, sondern bezeichnen den Ton selbst[2], so daß in späterer Entwicklung der runden Notation nachträglich häufig Martyrien zwischen die Notenzeichen gesetzt wurden, wodurch der Sänger genau wußte, ob er richtig sang. Für die Übertragung sind die Martyrien eine wertvolle Hilfe; sie geben einerseits verläßliche Anhaltspunkte, um im Verlauf eines längeren Stückes die Kontrolle zu haben, ob man bisher richtig übertragen hat; sie gestatten ferner bei den nicht seltenen Fehlern, die dem Schreiber unterlaufen sind, innerhalb eines kürzeren Abschnittes den Fehler zu suchen und zu korrigieren.

Sie konnten aber auch zu Übungszwecken allein, ohne Notationszeichen, gesetzt werden, um dem Schüler die Sicherheit im Gebrauch dieses Hilfsmittels zu geben, wie aus nachstehendem Beispiel ersichtlich ist, welches einer Studie von J. Thibaut „Über die Martyrien der byzantinischen Musik" im Vizantijskij Vremennik (russ.) (1898) entnommen ist.

Diese Übung ist der Handschrift 270 der Bibliothek des hl. Grabes Kloster im Phanar (Konstantinopel) entnommen. Zwei Linien laufen über, zwei unter der Intonationsformel ἄνανε(ς), welcher das ἐπήχημα des 1. Tones ist.

Die Namen der Formeln für die einzelnen Töne werden wie folgt wiedergegeben: 1. ἄνανες; 2. νεανές; 3. νάνα; 4. ἅγια; 5. ἀνέανες; 6. νεέανες; 7. ἀανές; 8. νεάγιε. Was sie bedeuten, ist völlig unklar. Es will mir sogar scheinen, daß einzelne Buchstaben, deren Schreibung von der üblichen ganz abweicht, andere Bedeutung haben könnten. Vielleicht handelt es sich auch hier um häretische Einflüsse, deren starke

[1] Riemann las das byzantinische α als φ (φρύγιος) das liegende β als λ (λύδιος), die Häkchen an Stelle des γ als μ (μιξολύδιος) und das δ als δώριος! Das ergab also völlig veränderte Tonarten.

[2] In diesem Sinne werden die Martyrien, wie aus dem 1. Übungsstück in O. Fleischer „Die spätbyzantinische Notenschrift" hervorgeht (Cod. Chrysander fol. 6), neben den Notenzeichen zum Solfeggieren benutzt. Man vgl. dazu die gut orientierende Darstellung bei J. Wolf, Notationskunde I S. 71 f.

Einwirkung schon der Kardinal Pitra[1] in seiner ersten Arbeit über die byzantinischen Hymnen angenommen hatte; ein Gedanke, der bezüglich der Musiktheorie neuerdings bei C. Höeg[2] wiederkehrt.

Die Martyrien bestehen aus dem Zahlzeichen α′, β′, γ′, δ′ (welches den 1. 2. 3. 4. Ton angibt) und einigen übergesetzten Intervallzeichen, die wohl als Rudimente von Intonationsformeln anzusehen sind. Die plagalen Töne 5—8 werden durch ein dem Zahlzeichen vorgesetztes $\frac{\lambda}{\pi}$ (πλάγιος) gekennzeichnet. Der 2. und 3. Hauptton, sowie die vier plagalen Töne haben verschiedenartige Zusätze von Intervallzeichen welche, wie H. J. W. Tillyard auf Grund umfangreicher Untersuchungen feststellt[3], den Anfangston auf verschiedener Tonstufe bestimmen. In der Hauptsache ergibt sich nachstehende Anlage, die nur geringfügige Varianten zuläßt.

	Anfangston	Finalis
1. Kyrios	a	a oder d
2. „	h oder g	e oder h
3. „	c oder a	f oder c
4. „	d oder g	g oder d
1. Plagios	d oder g (oder e)	d (selten a)
2. „	e oder g (oder a)	e
3. „	f oder a	f (selten b)
4. „	g oder a (oder c)	g (selten c)

Damit sind die Vorbedingungen für eine in melodischer und rhythmischer Be-

[1] Hymnographie de l'église Grecque. 1867. Vgl. dazu meine Ausführungen in „Zur Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges". Zeitschrift der österreichischen Gymnasien. 1917 S. 6—38.

[2] La théorie de la musique byzantine. Revue des études grecques t. XXXV. 1922.

[3] The Stichera Anastasima in Byzantine Hymnody. Byzantin. Zeitschrift, Bd. XXXI S. 17.

ziehung völlig befriedigende Übertragung gegeben. In einem Aufsatz „Die Rhythmik der byzantinischen Hymnen", der im ersten Halbjahrheft 1933 der „Byzantinischen Zeitschrift" erschienen ist, habe ich in ausführlicher Weise dargestellt, wie ich dieses Ziel für die Epoche der mittleren Notation erreicht habe, daß ich aber erst jetzt, nach der Aussprache mit Tillyard und der völligen Übereinstimmung in allen kleinen Detailfragen, den Zeitpunkt für gekommen erachte, von den Fragen der Notation, die für diese Epoche als gelöst zu betrachten sind, zum Studium der Musik selbst überzugehen.

2. Die frühe byzantinische Notation und das Alter der Hymnenmelodien

H. Riemann hatte in seinem Buch „Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert" (Leipzig 1909) den Versuch unternommen, die frühe Phase der Notation zu entziffern; er mußte mißglücken, da sich Riemann auf sein musikalisches Empfinden verließ, den unbestimmten Intervallwert zu interpretieren. Ich habe in meinen „Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik" [1] zu zeigen versucht, welche wissenschaftlichen Vorbereitungen erforderlich sind, um nicht beim Studium dieser Musik von falschen Voraussetzungen auszugehen. Man kann sich in keiner Weise auf ein noch so feines, aber an Kunstwerken abendländischer Kultur geschultes Musikempfinden verlassen, wenn man diesen, aus dem Geist des byzantinischen religiösen Fühlens und der liturgischen Feiern geschaffenen Melodien gerecht werden will; man muß nach gründlichem Studium der geistigen Grundlagen der byzantinischen Kultur — d. h. der Kultur des byzantinischen Reiches, welche die zugehörigen Teile Kleinasiens und der Balkanhalbinsel wie der auf italienischen Boden liegenden Kolonien in sich begreift — und ebensolcher Vorbereitung auf paläographischen Gebiete den Handschriften selbst ihr Geheimnis abzuringen suchen. Man kann sich dabei nicht, wie Riemann es getan hat, auf wenige photographische Beispiele beschränken, sondern wird die verschiedensten Handschriften nehmen müssen, und mit ihnen Photos anderer Codices zu vergleichen haben.

Was die frühe byzantinische Notation (auch Strich- Punkt- oder Konstantinopolitanische genannt) betrifft, so bin ich von allem Anfang an auf dem Standpunkt gestanden, daß diese eine reine Neumennotation wie die der gregorianischen Melodien ist; daß ihre Zeichen nicht feste Intervalle angeben, sondern nur die ungefähre Intervallbewegung. Wenn man aber späte Handschriften der frühbyzantinischen Notation mit frühen der mittleren byzantinischen vergleicht, ergibt sich eine auffallende Ähnlichkeit, die den Schluß zuläßt, daß die Melodien des 9.—12. Jahrhunderts in der anschließenden Notationsepoche nicht verändert, sondern nur in einer Schrift mit genau fixierten Intervallen aufgezeichnet wurden, wobei man aus der früheren Schrift möglichst viele Zeichen übernahm.

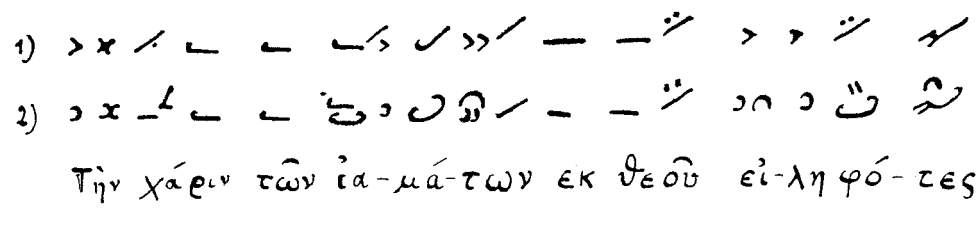
Diese Ansicht hat auch Tillyard in „The Problem of Byzantine Neumes", Journal of Hellenic Studies, Vol. XLI (1921) ausgesprochen, wo sich eine Übersicht der Zeichen dieser Notationsphase findet. Die dort und an anderen Stellen versuchte selbständige Entzifferung der frühbyzantinischen Zeichen — wenn auch in engstem

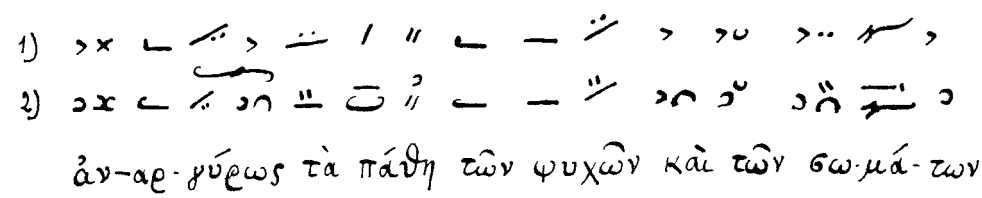
[1] Liturgiegeschichtliche Forschungen Heft 6, Münster i. W. 1923.

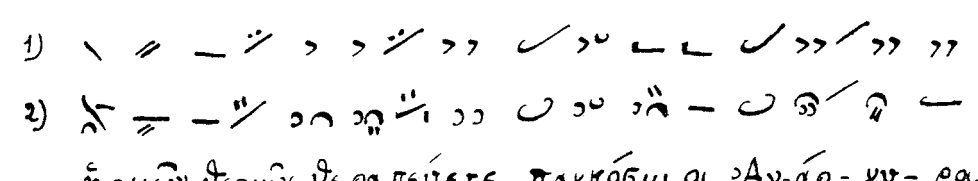
Zusammenhang mit denen der mittleren Epoche — halte ich praktisch nicht für möglich, obwohl auch diese Untersuchungen mit der vollen wissenschaftlichen Zurückhaltung, die Tillyard auszeichnet, unternommen, eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnisse darstellen. Ich freue mich, daß er seit geraumer Zeit meine Meinung teilt und in „Byzantine Musical Notation — A Reply" in der Byzant. Zeitschrift (1924) S. 326 schreibt: „In the earlier Neumes we are still a long way off from certainty"; was nun aber keineswegs hindern darf, unsere Aufmerksamkeit gerade den verschiedenen Phasen der frühbyzantinischen Notation zuzuwenden. Allerdings hat dies, wie im folgenden gezeigt werden soll, in der gleichen Art zu geschehen, wie bei der Erforschung der gregorianischen Melodien die Neumenhandschriften herangezogen werden, um das Alter der verschiedenen Versionen einer Melodie und ihre Veränderungen festzustellen, sowie um die Grundlagen für die Edition der verläßlichen Fassung zu gewinnen.

Nachstehendes Beispiel gibt die Gegenüberstellung des Anfanges der Aufzeichnung einer für den 1. November — Μνήμη τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ bestimmten Ode in frühbyzantinischer (1) und mittelbyzantinischer (2) Notation. Die frühbyzantinische Aufzeichnung ist dem Kodex der Wiener Nationalbibliothek theol. gr. 136 fol. 41v, die der runden dem Athoskodex aus dem Kloster Vatopedi 1492 fol. 35r entnommen, der, von C. Höeg photographiert, zusammen mit einer Reihe anderer photographisch aufgenommener Handschriften mir für meine Arbeiten zur Verfügung gestellt wurde, wofür ich ihm an dieser Stelle danken möchte.

Ἀνάργυρος ist die Bezeichnung für reisende Ärzte, welche keine Bezahlung für ihre Hilfe annehmen. Die ältesten von diesen waren Kosmas und Damianos die als Heilige den Titel ἀνάργυροι führten „die Geldlosen" oder „die Verächter des Geldes". Dies zur Erklärung des Beinamens der beiden Heiligen.







Der Kodex Vatopedi 1491 ist ein Sticherarion. Hirmologion und Sticherarion sind die hauptsächlichsten liturgischen Bücher mit musikalischer Notation in der Blütezeit des byzantinischen Hymnengesanges. Vom Hirmologion soll weiter unten ausführlicher gesprochen werden. Das Sticherarion enthält 1. die Stichera Idiomela, Strophen, nach den Festtagen des Jahres geordnet, mit eigener Melodie; 2. die Stichera für die Fasten- und Osterzeit; 3. einen Teil der Stichera Anastasima aus dem Oktoechos, nach den 8 Tönen geordnet; 4. die Prosomoia der Fastenzeit, das heißt Strophen, welche nach dem Vorbild anderer geschaffen sind; 5. die Heothina und Exaposteilaria von Kaiser Leo dem Weisen und Konstantin Porphyrogennetes; 6. die Anabathmoi; 7. die Theotokia dogmatika von Johannes von Damaskos; 8. die Staurothetokia; 9. die Theotokia. 10. Einige spezielle Hymnen des Klosters. Selten aber sind die Sticherarien von dieser Vollständigkeit.

Der Kodex Vatopedi 1492 ist, wie aus der Subskription fol. 274v hervorgeht, 1242 von dem Hieromonachos Neophytos geschrieben und kam, einer Anmerkung auf fol. 1r zufolge, aus dem Besitz des Archidiakon Nikephoros aus Antiochia in den des Klosters Vatopedi.

Der Kodex Vindob. theol. gr. 136 gehört zu den Handschriften, welche der Botschaft Kaiser Ferdinands I., Augerius von Busbeck, am Hofe Suleimeins II. in den Jahren 1555—1562 in Konstantinopel und in Amasia (Kleinasien) sammelte, — es waren dies 274 Kodices — und über Venedig nach Wien bringen ließ[1]. Tillyard hatte als früheste, genau datierte Handschrift auf einer Orientreise 1929 das Ms. Patmos 220 aufgefunden, ein Sticherarion, das an zwei Stellen die Datierung 1223 trägt[2]. In der vorher erwähnten Studie über „Die Rhythmik der byzantinischen Hymnen" für die Byzant. Zeitschrift 1933 bringe ich aber ein Beispiel aus dem Cod. theol. graec. 181 der Wiener Nationalbibliothek[3] und die Photographie von fol. 321r mit dem Namen des Schreibers, Johannes Dalassenos und der Jahreszahl 1221. Dadurch gewinnt die bisher angezweifelte Datierung einer Handschrift mit runder Notation, von der V. Benesevič in den Monumenta Sinaitica Tafel 58 ein Beispiel bringt, eine weitere Stütze. Denn solange man kein Beispiel der mittelbyzantinischen älter als 1280 mit absoluter Sicherheit datiert kannte, mußte die Jahreszahl 1177, welche sich in dem Beispiel der Monumenta Sinaitica findet, berechtigten Zweifel erregen. Nun, da sich die Zeitspanne um 60 Jahre verringert, und wir im Cod. theol. gr. 181 ein Beispiel der voll ausgebildeten Notation der mittleren Epoche kennen gelernt haben, wird man in die Datierung von 1177 keinen Zweifel setzen müssen.

Die Kenntnis des Kodex 4590 aus dem Iviron-Kloster vom Athos, den C. Höeg auf seiner Reise 1931 photographierte und diese Photos mir zur Verfügung stellte, brachte aber eine neue Überraschung. Hier liegt eine frühe Phase der mittleren Notation vor, die den gleichen Typus aufweist, wie er in den Handschriften mit frühbyzantinischer Notation des 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts zu finden ist!

[1] J. Bick, Die Schreiber der Wiener Griechischen Handschriften. Museion. Wien 1920.

[2] Ἑωθινὰ Ἀναστάσιμα, the morning Hymns of the Emperor Leo, Part I. Annual of the British School at Athens. No. XXX 1928—29, 1929—30. p. 92.

[3] Dieser Cod. theol. gr. 181 wird als Band I der Monumenta Musicae Byzantinae herausgegeben.

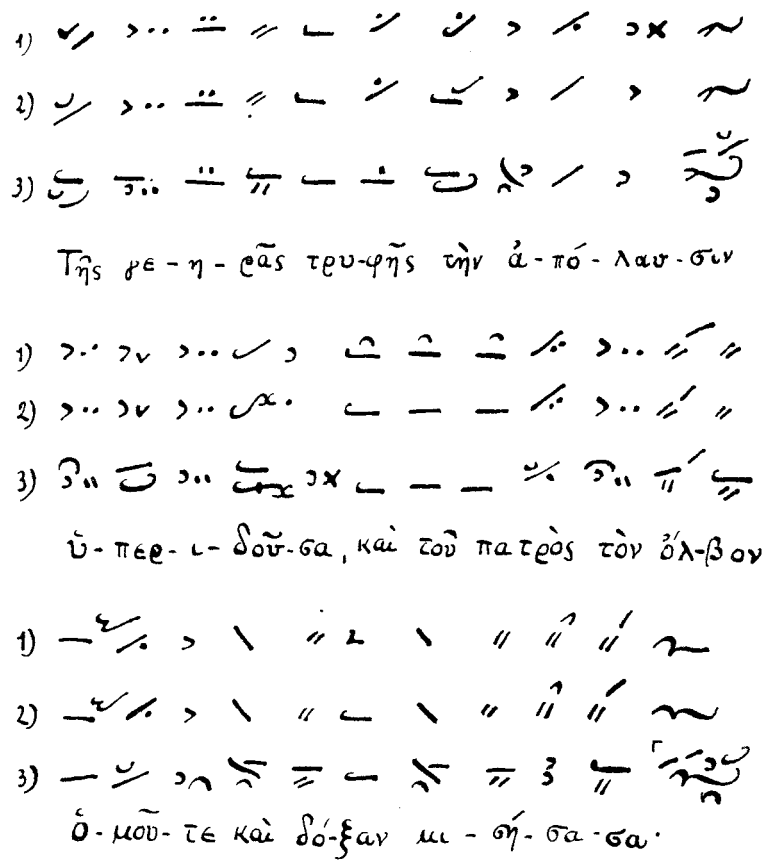
Es ist ein Hirmologion, auf das ich im 3. Teil dieser Studie noch zurückkommen werde. (Die Handschrift und der Typus der Notation ist aber so wichtig für die Kenntnis und Beurteilung der mittleren Epoche, daß ich mir vorbehalte, auf diese Handschrift noch ausführlich zurückzukommen.) Wir müssen die bisherige, allgemein vertretene Ansicht demnach korrigieren und haben festzustellen, daß die Anfänge der mittleren byzantinischen Notation in das Ende des 11. oder den Beginn des 12. Jahrhunderts zu setzen sind und daß lange Zeit hindurch die letzte Phase der frühbyzantinischen Notation zugleich mit der sich immer mehr ausbildenden mittleren in Gebrauch stand.

Wenn man nun auch die frühe byzantinische Notation an sich niemals wird entziffern können, wie dies bei der mittleren gelungen ist, weil diese frühe Notation nur eine Gedächtnisstütze der mündlich überlieferten Gesangstradition darstellte, so wird sie für die Kenntnis der ältesten Formen einer Melodie von eben dem Wert sein, wie das vergleichende Studium der Neumenhandschriften der gregorianischen Gesänge für das Auffinden der ältesten Versionen einer Choralmelodie. Allerdings ist dazu vorerst eine Übersicht über die wertvollsten Handschriften der frühen und mittleren byzantinischen Notation erforderlich und das Vergleichen einer größeren Zahl von Handschriften, um zu sicheren Ergebnissen zu gelangen. Aber selbst bei schwerer Lesbarkeit einer einzelnen Handschrift mit runder Notation, bei der Gegenüberstellung zweier Versionen, kann das Heranziehen einer frühbyzantinischen Handschrift die Klärung bringen.

Nun wird man die vom musikhistorischen Standpunkt höchst wichtige Aufklärung erlangen wollen, wie weit es möglich ist, das Vorhandensein der in der runden Notation aufgezeichneten Melodien in der frühbyzantinischen nachzuweisen; denn durch diesen Nachweis können entscheidende Schlüsse auf das Alter der Hymnenmelodien gezogen werden. Ich ziehe wieder die beiden Handschriften Cod. Vindob. Theol. Gr. 136 (2) und Vatopedi 1492 (3) heran und entnehme ihnen die Aufzeichnung eines Sticheron Idiomelon, welches am 4. Dez. beim Morgenoffizium zu Ehren der h. Barbara gesungen wird. (Στιχηρὰ sind Verse, welche den στίχοι folgen, Sätzen aus den Psalmen. Idiomelon ist ein solches Sticheron, welches seine eigene Melodie besitzt, zum Unterschied vom Prosomoion, welches nach einer anderen Melodie gebildet ist.) Diesen Aufzeichnungen setze ich die eines Fragmentes von einem einzigen Blatt vor[1], welches auf der einen Seite eben diese Stichera zu Ehren der h. Barbara enthält und, wie dort vermerkt ist, von dem Hieromonachos Stephanos, Chorführer (δομέστικος) des Klosters der h. Katharina auf dem Sinai im Weltjahr 6507, das ist nach unserer Zeitrechnung 999, geschrieben wurde (1). (Die Schreiber der byzantinischen Handschriften rechnen nach der Weltära von Konstantinopel, welche am 1. September 5509 vor Christi beginnt. Wenn man unter Berücksichtigung des Jahresbeginns mit 1. Sept. von 6507 die Zahl 5509 abzieht, ergibt sich das Jahr 999 unserer Zeitrechnung.) Betrachtet man nun die

[1] Die Reproduktion dieses Blattes entnehme ich V. Beneševič, Monumenta Sinaitica I, Leningrad 1912, Tafel 43. Es scheint von dem großen russischen Archäologen Uskenskij, dessen Schere in allen Klöstern gefürchtet war, aus einem Kodex des Katharinenklosters nach Leningrad gebracht worden zu sein. Eine schlechte Abbildung auch bei J. Thibaut, Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'Eglise Grecque S. 79.

Zusammenstellung der drei Notationen, so bedarf es keiner weiteren Erklärung, um zu erkennen, daß dies drei verschiedenartige Aufzeichnungen ein und derselben Melodie sind:

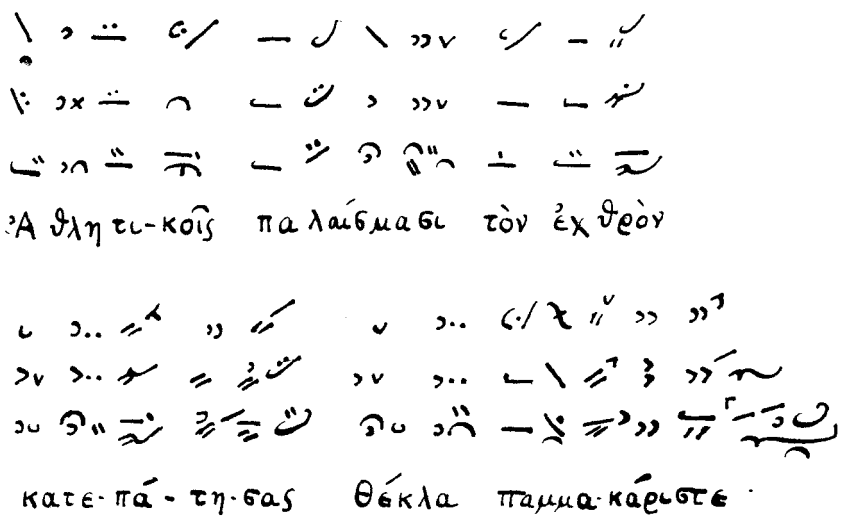


Damit wäre das Bestehen einer kontinuierlichen Überlieferung für eine Sticherarienmelodie vom Ende des 10. Jahrhunderts an nachgewiesen. Aber diese Kontinuität läßt sich noch weiter verfolgen.

Das zweitälteste Beispiel der von ihm „Hagiopolite" genannten, unsrer Terminologie nach frühbyzantinischen Notation, das J. Thibaut in den „Monuments" anführt, ist das Fragment eines Sticherarions, bestehend aus zwei Blättern, ebenfalls dem Katharinenkloster auf dem Sinai entstammend.

Seine Notation unterscheidet sich erheblich von der aller übrigen mir bekannt gewordenen Handschriften; sie weist einen anderen Duktus auf, ist von großer Sorgfalt und Klarheit, scheint aber Elemente in sich aufgenommen zu haben, die von einer Seitenlinie der Entwicklung stammen und dann wieder spurlos verschwunden sind. Thibaut weist dieses Fragment, das er auf S. 77—79 reproduziert, dem 9.—10. Jahrhundert zu. Jedenfalls stellt diese Notation gegenüber der des Kodex vom Katharinenkloster aus dem Jahre 999 ein früheres Stadium dar, so daß gegen eine Verlegung der Handschrift in den Beginn des 10. Jahrhunderts, vielleicht ins Ende des 9., nichts einzuwenden ist.

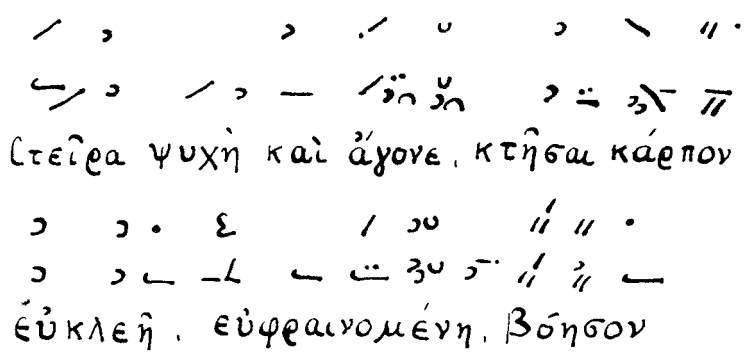
Die erste Seite des Fragments enthält Strophen zu Ehren der h. Thekla, deren Gedächtnis am 24. September gefeiert wird. Stellen wir nur zwei Zeilen dieser Notation mit den entsprechenden aus dem Cod. theol. gr. 136 und Vatopedi 1492 zusammen, so erweist sich aufs neue die Übereinstimmung. Man erkennt, daß drei verschiedenen Aufzeichnungen die gleiche Melodie zugrunde liegen muß:



Somit wäre die Kontinuität der Tradition in einem der hauptsächlichsten im liturgischen Gebrauch stehenden Sammelwerke von Hymnenmelodien vom Beginn des 10. Jahrhunderts an nachgewiesen.

Nun wäre noch zu zeigen, daß das Gleiche für die Hirmologien, die Sammlungen der Modellstrophen gilt. Es erübrigt sich, dies hier in umfangreicher Weise auszuführen, denn die einfacheren Gebilde der Heirmoi dienten ja den andern Strophen zum Vorbild; sie sind das konstante Element und weisen in ihrer schlichten Formung auf frühe Zeiten hin. Ein Beispiel mag genügen. Thibaut gibt in den „Monuments" p. 65—72 die Beschreibung des Codex Greg. Petropol. DLVII und bringt Tafel VI—XXIII das vollständige Fragment des aus dem 9. Jahrhundert stammenden Heirmologions. Diese Handschrift weist eine noch frühere Entwicklungsform der Notation auf; denn hier stehen die Neumen nicht mehr über jeder Silbe, wie es bisher in allen angeführten Handschriften der Fall war, und nur selten findet sich eine Gruppe von Zeichen: meist sind es einfache, aus den Akzenten hervorgegangene Formen. An Stelle des Ison steht noch der Punkt. Und dennoch läßt auch diese primitive Aufzeichnung, wenn wir sie mit einer in der runden Notation gehaltenen zusammenstellen, erkennen, daß die Kontinuität der Melodie bis in diese frühe Zeit besteht.

Ich wähle zwei Zeilen aus der ersten, auf fol. 1r geschriebenen Strophe der 3. Ode einer Akoluthia im 3. Ton und setze darunter die entsprechende Notierung in runder Notation aus Cod. Iviron 4590 fol. 52r:



Auf der ersten Silbe στει- entsprechen einander die beiden Oxeiai. Das spätere Ison wird hier noch nicht ausgedrückt. Auf -ρα steht der Apostrophos. Über ψυχὴ fehlen Cod. Petrop. die Zeichen, was wohl auf Tonwiederholung hindeuten mag, während in dem Cod. Iviron das Steigen um einen Ton und Zurücksinken angegeben ist. Es kann aber auch in Beispiel I der Apostroph über καὶ dem von Beispiel II über -χὴ entsprechen, während (I) Punkt—Oxeia über ἄ- in II dem Oligon—Oxeia über καὶ ἄ- entspricht. Auffallend ist, daß in I die beiden Terzschritte abwärts über -γονε gar nicht markiert sind. Von hier an aber ist die Übereinstimmung wieder schlagend, so daß man in der Lage ist, eine Melodie der Handschriften des 12.—14. Jahrhunderts bis ins 9. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Um die Bedeutsamkeit dieser Tatsache klarzustellen, bedarf es eines Hinweises auf die kirchen- und liturgiegeschichtlichen Ereignisse dieser Epoche. Das 9. Jahrhundert ist bekanntlich für die Entwicklung der religiösen Kultur in Byzanz von großer Bedeutung gewesen; in ihm wird der Bilderstreit beendet, eine neue Welle religiöser Aktivität breitet sich im ganzen Gebiet des byzantinischen Reiches aus und greift mit der Rückeroberung von Süditalien auf diese Provinz über, aus der für Jahrhunderte eine neue Magna Graecia gemacht wird. Der Bilderstreit wird häufig als eine rationalistische Bewegung dargestellt, dem Urteil der orthodoxen Geschichtsschreiber folgend, welche in dem Bildersturm eine gottlose Aktion sahen. So einfach läßt sich diese, über ein Jahrhundert sich erstreckende Bewegung nicht erklären; die Gründe liegen tiefer.

In der Bewegung gegen die Verehrung der Bilder, welche 725 einsetzt und mit Unterbrechungen bis 847 dauert, manifestiert sich der Gegensatz zwischen Orient und Okzident in der Frage der Darstellung der göttlichen Gestalt und der Anbetung des Symbols. Schon im frühen Christentum waren Zweifel gegen die Darstellung Christi und der Heiligen als „heidnischer Sitte" laut geworden (Eusebius), das Konzil von Elvira vom Jahre 306 sprach sich gegen die „Ausstellung des Gegenstands unseres Kults und unserer Verehrung" auf den Wänden aus, und der semitische Orient, vor allem Syrien, bewahrte die alte Abneigung gegen die bildliche Darstellung. Vollends aber erregte bei diesen bilderfeindlichen Orientalen die Vergottung der Bilder Anstoß, die Verehrung und Anbetung des Symbols an Stelle der Wirklichkeit setzte, und dies Gefühl fand Nahrung mit der Ausbreitung des Islam und seinen Siegen, in denen gläubige Gemüter den Zorn Gottes gegen die Verehrung der Bilder erblickten.

Dies war auch der Gedanke der Kaiser der neuen, aus Syrien stammenden Dynastie, welche den Bilderkult als Aberglauben bekämpften. Zu diesem religiösen trat aber noch ein politisches Moment hinzu: innerhalb der abergläubischen Gesellschaft, welche die Heiligenbilder als Talismane betrachtete und anbetete, hatten die Mönche großen Einfluß gewonnen. In dem Wachsen dieser Macht und des Klosterbesitzes sah der Kaiser, der in seiner Person höchste weltliche und kirchliche Macht vereinigte — Autokrator und Isapostolos (der Apostelgleiche) — Gefahr für die Autorität des Staates, für die Finanzen der Verwaltung und des Heeres[1].

So kam es zu dem Edikt, das 726 Leo III., der Isaurier, gegen die Bilderverehrung erließ und das den Auftakt zu blutigen Kämpfen, Verwüstungen von Klöstern, Vernichtung von Statuen, Mosaiken und Heiligenbildern, Verbrennung von liturgischen Handschriften, die mit Miniaturen geschmückt waren, gab.

Das Edikt des Kaisers und die Gewalttätigkeit des Militärs entfesselte bei der orthodoxen Geistlichkeit begreiflicherweise solchen Widerstand, daß Gewalt angewendet werden mußte und viele Mönche ins Gefängnis gebracht wurden. Die Proteste der römischen Päpste und des römischen Konzils vom Jahre 731, wo dieses bilderfeindliche Vorgehen als Häresie verdammt wurde, hatten aber nur zur Folge, daß der Kaiser die Kirchen aller Provinzen, einschließlich der Siziliens und des byzantinischen Italiens der Jurisdiktion von Konstantinopel unterstellte und ihre Einkünfte beschlagnahmte[2].

Unter seinem Sohn Konstantin V. nahm der Kampf noch verstärkte Formen an. Auf dem Konzil von Hieria 753 erwirkte er die Verdammung der bildlichen Darstellung Christi, der Mutter Gottes und der Heiligen durch die Unterschrift von 338 Bischöfen und das Anathema gegen die Bilderfreunde. Die Folge dieses Konzils waren wieder blutige Verfolgungen und Zerstörungen von Klöstern, und der Fanatismus, mit dem jetzt vorgegangen wurde, läßt uns den Verlust des größten Teils der Meisterwerke christlicher Kunst aus den ersten Jahrhunderten beklagen. Aus den kostbaren Handschriften wurden, wo immer man sie fand, die Miniaturen herausgerissen oder die ganzen Handschriften verbrannt[3].

Mit dem Tode Konstantins V. 755 setzt eine bilderfreundliche Reaktion unter der Kaiserin Irene ein, die aber der Bewegung selbst kein Ende zu setzen vermochte, da die Armee die Stütze der ikonoklastischen Partei war. Der Bildersturm erneuert sich unter Leo V., dem Armenier, und wurde mit noch größerer Härte durchgeführt als unter Konstantin V. Die Verfolgung der Ikonophilen wurde auch durch den gewaltsamen Tod Leos nicht gemildert und unter seinen Nachfolgern fortgesetzt; sie endete erst, als am 20. Januar 842 Kaiser Theophilos starb und seine Witwe Theodora für seinen unmündigen Sohn Michael III. die Regierung übernahm. Man war allgemein des Streites müde geworden; der Kult der Bilder wurde wieder gestattet und ihre Verehrung mit verdoppeltem Eifer wieder aufgenommen. In dieser Zeit entsteht, da man nicht genug Platz finden kann, um die Bilder unterzubringen, jene Wand — Templon genannt — welche das Schiff der Kirche vom Sanktu-

[1] Ch. Diehl, Manuel d'Art Byzantin, Paris 1910, p. 337.

[2] J. Pargoire, L'Eglise Byzantine de 527 a 847 II, Paris 1905 (Bibliothèque de l'enseignement de l'histoire ecclésiastique), p. 254.

[3] Ch. Diehl, Manuel, p. 338.

arium trennt. Diese Wand, welche auch den Namen Ikonostasion trägt, hat drei Türen: links die Nordpforte, rechts die Südpforte, und in der Mitte die heilige Pforte ἡ ἁγία θύρα, welche mit einem Vorhang τὸ Βηλόθυρον verschlossen ist.

Diese hier geschilderten Umstände sind in der Hauptsache der Grund, daß wir aus den ersten christlichen Jahrhunderten nur ganz wenige liturgische Handschriften besitzen und, soweit dies bisher bekannt ist, kein einziges Beispiel einer Handschrift mit Musikzeichen vor dem 9. Jahrhundert. Daran mag aber auch ein anderer Umstand schuld sein. Der Bildersturm fällt mit einer großen Bewegung innerhalb des byzantinischen Mönchstums zusammen, den Gottesdienst zu erweitern und zu verschönern. An Stelle der Kontakiendichtungen, deren Blüte mit dem Namen des h. Romanus verknüpft ist, tritt seit Beginn des 8. Jahrhunderts die Kanonesdichtung, deren erster großer Vertreter Andreas von Kreta war.

Der Kanon besteht aus neun Oden, den neun Cantica der heiligen Schrift nachgebildet[1], deren jede aus mehreren, meist vier Strophen bestand, die untereinander rhythmisch gleichgebaut waren. Da der Inhalt der 2. Ode, der die göttliche Strafe ankündigenden Rede des Moses (Deuteron c. 32) nachgebildet, ihres düsteren Charakters wegen später meistens ausgelassen wurde, bestehen die Kanones in der Regel aus acht Oden.

Über die Entstehung der neuen Form des Kanons, welche das Kontakion bis auf wenige Strophen verdrängte, wissen wir nichts genaues. Daß orientalische, speziell syrische und auch armenische Einflüsse hier wie beim Kontakion stattgefunden haben, wird von der philologischen[2] und liturgiegeschichtlichen[3] Forschung als sicher angenommen.

Der Kanon weist übrigens ein Element auf, das mir für die gesamte Kunst des Orients immer bedeutungsvoller wird: das Prinzip der Iteration und Variation eines Gedankens, einer bildlichen Darstellung, einer musikalischen Idee.

Wenn in den ägyptischen Tempeln eine Darstellung an der Mauer, wenn in den indischen Tempeln die Buddhafigur unzähligemale wiederholt wird, damit sich das Bild mit magischer Kraft dem Gedächtnis einprägen solle, entspricht dies dem gleichen Prinzip, wie die auf das rein ästhetische Aufnehmen ermüdend wirkenden Wiederholungen der Buddha-Reden, wie der viele Stunden währende Vortrag einer Liederkette durch arabische Musiker, wie der sich immer wiederholende Gesang ägyptischer Zauberfrauen.

Der Europäer formt das Kunstwerk zur einmaligen, kürzesten, eindrucksvollsten Prägung, der Orientale wiederholt die Darstellung oder versieht sie mit unmerklichen

[1] Zu Psalmengesang, Gebet und Predigt der frühchristlichen Zeit traten im Laufe des 5.—7. Jahrhunderts Hymnen aus dem Alten und Neuen Testament, die neun Oden. Es sind dies: 1. Das Siegeslied des Moses (Exod. c. 15), 2. Die göttliche Strafe kündende Ode des Moses (Deuteron. c. 32), 3. Der Hymnus der Hanna (Sam. I, c. 2), 4. Das Gebet des Habakuk (Hab. c. 3), 5. Das Gebet des Jesaia (c. 26), 6. Das Gebet des Propheten Jonas (c. 2), 7. Das Gebet der drei Knaben im Feuerofen (Dan. c. 3), 8. Das Loblied der drei Knaben (Dan. c. 3), 9. Loblied der Maria auf den Herrn (Luc. 1, 46) und das Gebet des Zacharias (Luc. 1, 68).

[2] W. Weyh, Die Akrostichis in der byzantinischen Kanonesbildung. Byzant. Zeitschr. Bd. XVII (1908), S. 4.

[3] A. Baumstark, Psalmenvortrag und Kirchendichtung des Orients. Gottesminne VII (1912/13), S. 540ff.

Varianten, so daß das Aufnehmen wie eine Meditation wirkt. Dieses Prinzip mag unter dem Einfluß der neuen Ideenwelt, welche die Machtentfaltung des Islam im Orient auslöste, in die byzantinische Liturgie und die Kanonesdichtung eingedrungen sein, vielmehr eine dort vorhandene Disposition verstärkt haben.

Von der byzantinischen literarischen Forschung wird die Kanonesdichtung ästhetisch der Kontakiendichtung nachgestellt. Wenn aber die Kanonesdichtung — vom europäischen Standpunkt richtig beurteilt — der Kontakiendichtung nachgestanden ist, wie erklärt sich der Sieg, wie die Verdrängung der berühmten und in höchstem Ansehen gestandenen Hymnen durch die neuen Schöpfungen? Der Grund kann nur darin zu suchen sein, daß die Kanonesdichtung der geistigen Ideenwelt des 8. Jahrhunderts besser entsprach, als die Dichtung der vorangegangenen Epoche; daß die mit höchster Kunst erfüllten Variationen über einen Gedanken mit immer neuen Wortbildungen und Wortzusammensetzungen eine gleiche Wirkung auf die Gläubigen ausüben, wie die Wiederholungen orientalischen Poesie: sie versetzen sie in einen Zustand der Entrückung, in dem sich das einzelne Wort verlor, und aus den vielen sinnähnlichen Anrufungen und Lobpreisungen der Abglanz des Unendlichen Erlebnis wurde[1]. Dermaßen betrachtet sind die Kanones der großen Dichter dieser Epoche von wunderbarer Schönheit und stellen mit ihren eingeschobenen Theotokien und Staurotheotokien eine inhaltlich und formal höchst bedeutsame Neuschöpfung dar, deren lebendige Kraft unvermindert von der Zeit ihres Entstehens bis zur Gegenwart dauert.

Nach Andreas von Kreta waren es Johannes von Damaskos und sein Adoptivbruder Kosmas, deren Dichtungen in der neuen Form zu großem Ruhm gelangten und ihr Eingang in den Gottesdienst verschafften. Die Kanonesdichtung findet in Konstantinopel Pflege; neue Dichter erstehen, wie Theophanes Graptos, der ebenfalls aus Palästina stammte und 845 als Erzbischof von Nikäa starb, und vor allem Theodoros Studites († 826), Abt des berühmten Studion Klosters und sein Bruder Josephos, Erzbischof von Thessalonike. Nun wird das Kloster Studion, das in dieser Epoche an 1000 Mönche beherbergt[2], Pflegestätte der neuen Dichtung und bildet in seinen Mauern eine ganze Schule von Kanonesdichtern heran.

Diese Blüte der Dichtung in Palästina und Konstantinopel dauert bis zum Tode des Hymnographen Joseph (883). Von da an tritt ein aus liturgischen Gründen gebotener Stillstand ein; es galt die Schätze zu sichten, im Gottesdienst zu fixieren und eine gewisse Gleichheit in den entstehenden liturgischen Büchern anzubahnen[3]. Der Beginn dieser Redaktionsarbeit, welche palästinensisches Gut in die konstantinopolitanische Übung verarbeitet, fällt ins 9. Jahrhundert; in dieser Zeit wird die Grundform der heute noch im Gebrauch stehenden liturgischen Bücher der griechi-

[1] So, wenn die Gottesmutter als: ἁγιωτάτη, παναγία, ἱερά, ἱερωτάτη, καθαρά, ἄγνη, πανάγνη, ὡραία, σέμνη, πάνσεμνος, κεχαριτωμένη — um nur einige schmückende Beiwörter herauszugreifen — oder als „Tempel der Gottheit", „geistiger Palast", als „fleckenloses Zelt", „Pforte des Heils" „Lebendiges Paradies", „Heil der Menschen und Verderben der Dämonen", „Himmlisches Brautgemach" „Pforte des Lebens", „Stern, von den Magiern erblickt" „Strahl der geistlichen Sonne" bezeichnet wird. Vgl. J. Thibaut, Panégyrique de l'Immaculée. Paris. 1909. p. 6f.

[2] Vita I Theodori Stud. Patrol. Graeca n. 20.

[3] W. Weyh, Die Akrostichis. Byzant. Zeitschr. S. 36.

schen Kirche geschaffen, und zwar beginnend mit dem Oktoechos, dem die Mönche vom Studion die Anabathmoi — Gesänge für das Morgenoffizium — hinzufügen, übergehend auf die Parakletiké, den großen Oktoechos, auf das Triodion, das Pentekostarion und die Menäen[1].

Gehen wir nun auf den Ausgangspunkt dieser Untersuchung zurück. Wir haben feststellen können, daß sich die in den Manuskripten der runden Notation 12.—15. Jahrhundert aufgezeichneten Gesänge durch Vergleich mit Handschriften der frühbyzantinischen Notation bis ins 10. und 9. Jahrhundert rückverfolgen lassen, das ist bis in jene Epoche, in der die Kanonesdichtungen mit ihrer Musik einen festen Platz im Gottesdienst einzunehmen begannen. Diese Kanones verdrängten die bisher gebräuchlichen Kontakien bis auf einzelne Strophen, die zwischen die neuen Oden eingefügt wurden; so gingen auch die meisten Kontakienhandschriften, an denen kein liturgisches Interesse mehr haftete, zugrunde. Da die Kanones, wie wir wissen. nicht bloß gelesen, sondern beim Gottesdienst gesungen wurden, so entstand mit der neuen Dichtung gleichzeitig eine neue Art von Musik, abgesehen dort, wo die Kanones älteren Kontakienvorbildern nachgebildet waren und wohl auch mit dem formalen Modell die Melodie übernahmen.

Daraus ergibt sich die Tatsache, daß die Melodie, welche wir aus den Codizes der runden Notation entziffern, viel älteren Ursprungs sind als man bisher bei wissenschaftlicher Verantwortlichkeit annehmen durfte. Sie stammen aus der Zeit in der jene Dichtungen entstanden, mit denen sie verbunden sind, aus dem 8. und 9. Jahrhundert, einzelne von ihnen, vor allem die Modellmelodien, die Hirmen aber dürften in noch frühere Zeit, in die der Blüte der Kontakiendichtung, ins 6. und 7. Jahrhundert zurückreichen; ja, es läßt sich der Gedanke nicht abweisen, daß ein Teil dieser Melodien aus Syrien übernommen worden ist, da die Abhängigkeit des Kontakion von syrischen Vorbildern, was den formalen Aufbau, die Behandlung der Themen, den Wortschatz betrifft, heute außer Frage steht[2]. So ergibt sich demnach eine kontinuierliche Tradition der Melodien, zu denen immer neue, aber gleichartige hinzutreten, von der Frühzeit byzantinischer geistlicher Dichtung bis ins 14. Jahrhundert, bei wechselnden, immer mehr verbesserten Methoden der Notierung.

Die große Veränderung erfolgte erst, allmählich einsetzend im 13. und 14. Jahrhundert, als eine neue Gruppe von Musikern den Gesang zu bereichern und koloraturmäßig zu verzieren begann, und jene Art entstand, welche als καλοφωνικὸν bezeichnet wird. Es ist dies eine neue, unter dem Einfluß einer neuen Machtwelle des Orients stehende Veränderung, welche den Charakter der Gesänge zu beeinflussen beginnt, und bei dieser Ausschmückung nicht Halt macht, sondern neue Gesänge an Stelle der alten setzt und so allmählich das Wesen der byzantinischen Musik verändert,

[1] Der Oktoechos enthält 8 Sonntagsoffizien nach den 8 Tönen geordnet, welche nach Beendigung des Zyklus während des ganzen Jahres immer aufs Neue wiederholt werden. Die Paraklitike gibt dazu Offizien der übrigen 6 Tage. Das Triodion enthält die Offizien der zehn Wochen vor Ostern, das Pentekostarion die Offizien von Ostern bis zum ersten Sonntag (inklusive) nach Pfingsten.

Die Menäen enthalten, in zwölf Büchern nach den einzelnen Monaten geordnet, die Offizien der Feste der einzelnen Tage des Jahres.

[2] Vgl. P. Maas, Das Kontakion. Byzant. Zeitschr. XIX (1900) S. 285 ff. und C. Emereau, Saint Ephrem le Syrien (Paris 1918).

die jetzt nach dem Fall von Konstantinopel und dem Zusammenbruch des Reiches fremden Einflüssen aus der Balkanhalbinsel, aus Asien, ja selbst aus dem Westen ausgesetzt ist.

Aus diesem Grunde muß die stenographische These von K. A. Psachos[1] mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen werden, der in der heutigen Aufzeichnung und im heutigen Gesang die alte byzantinische Musik bis ins Altertum hinein bewahrt glaubt, und in der byzantinischen Notation der frühen und mittleren Epoche nur eine „stenographische" Aufzeichnung einer reichen Melodik erblicken will.

Dies kann nicht zugegeben werden: die runde Notation gibt die Melodie melodisch und rhythmisch, wie wir gesehen haben, vollkommen exakt wieder; sie ist eine ausgeschriebene Fixierung und keine stenographische Verkürzung. Auch die frühbyzantinische Notation ist in ihrer späteren Phase eine ebenso genaue Fixierung wie die Neumenschrift der gregorianischen Melodien; nur in ihren frühesten Anfängen ist die Bezeichnung (wie an dem Hirmologion aus dem 9. Jahrhundert ersichtlich war) nicht für jeden Tag gegeben, sondern gibt dem Chorführer die hauptsächlichsten Bewegungen an. Daraus ergibt sich der Schluß, daß die im 9. und 10. Jahrhundert kanonisierten liturgischen Hymnenbücher einen Melodieschatz enthalten, der zum Teil aus dem 6. 7. und 8. Jahrhundert, zum größeren Teil aus dem 9. und 10. Jahrhundert bewahrt wurde, obwohl um diese Zeit schon Codizes geschrieben wurden, in denen diese Melodien entweder „verschönert" zu finden waren oder neuere reichere Melodien aufkamen.

Das „goldene Zeitalter" der byzantinischen Musik spiegelt sich in den Handschriften des 9.—15. Jahrhunderts wieder, wie das der gregorianischen Melodien in den Handschriften der gleichen Epoche. Und wenn die Choralforschung von einer Dekadenz spricht, die mit dem Ende des 15. Jahrhunderts anhebt, wieviel mehr muß dieser Prozeß bei einer Kunst angenommen werden, die unter den schwierigsten Umständen Jahrhunderte hindurch genug zu tun hatte, um sich behaupten zu können! Glücklicherweise sind diese Melodien durch zahlreiche Handschriften in ihrem ganzen Reichtum auf uns gekommen. Jetzt, nachdem die Entzifferung geglückt ist, bedarf es nur eines vergleichenden Studiums der hauptsächlichsten Manuskripte, um sie edieren und dem kirchlichen Gebrauch neuerdings wiedergeben zu können.

(Schluß folgt)

[1] K. A. Psachos, Ἡ Παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς. Athen 1917. Man vgl. dazu die Abweisung dieser Theorie durch Tillyard: The Stenographie Theory of Byzantine Music. Byz. Zeitschr. XXV, S. 333—38 in Laudate, Vol II S. 216—25, Vol III 28—32; ferner Wellesz, Das Problem der byzantinischen Notationen und ihrer Entzifferung. Byzantion, tome V (1930) p 556—570.

Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft

Von

Fritz Bose, Berlin

Die vergleichende Musikwissenschaft, einst vor 30 Jahren ein aktuelles, lebhaft diskutiertes, zukunftsreiches neues Arbeitsgebiet mit weltweiten Zielen, ist in letzter Zeit mehr und mehr in den Hintergrund getaucht. Die bedeutenden Fortschritte ihrer emsigen Forschungsarbeit blieben dem deutschen Publikum unbekannt. Wir können hier nicht erörtern, ob diese Zurückgezogenheit freiwillig oder unfreiwillig war, ob sie der gewollten Bescheidenheit ihrer Vertreter oder ob sie einer gewissen Geringschätzung, einem Mangel an Verständnis ihrer Bedeutung seitens der verwandten und übergeordneten Wissenschaften zuzuschreiben ist. Tatsache ist, daß als Folge dieser Zurückgezogenheit Staat und Öffentlichkeit die überaus wichtige und allgemein interessierende Arbeit dieses Zweigs der deutschen Wissenschaft immer mangelhafter unterstützten. Da andererseits aber in der musikwissenschaftlichen, ethnologischen und psychologischen Fachwelt und im weitesten Laienpublikum ein bedeutendes Interesse für exotische Musik, für musikalische Völkerkunde und Entwicklungsgeschichte besteht, so führte diese Weltabgeschiedenheit der vergleichenden Musikwissenschaft zwangsläufig dazu, daß dieses nun einmal vorhandene Interesse von geschäftstüchtigen oder geltungsbestrebten Laien unkritisiert und ungestraft mißbraucht werden konnte. Wen das Schicksal einmal an eine ferne Küste gespült hatte, wer einmal einen Exoten hatte singen hören, fühlte sich bemüßigt, über die Musik der Naturvölker Aussagen zu machen, Bücher zu schreiben und möglichst auch Klavierbearbeitungen herauszugeben. Noch immer wurde im Funk und Film „Negermusik“ durch einen Chor von Statisten erzeugt, der „Umba-Umba“ machte, als es längst Schallplatten und Phonogramme für diesen Zweck und für die Filmsynchronisierung eine eigene Übertragungsmethode gab.

Es scheint an der Zeit, die vergleichende Musikwissenschaft aus ihrem Dornröschendasein zu erlösen. Ihre Arbeit soll nicht nur einem engen Kreis von Interessenten vorbehalten bleiben, sondern der Allgemeinheit zugute kommen. Sie sollte vor allem wieder Musikwissenschaft sein, nachdem sie lange Jahre ausschließlich Hilfswissenschaft der Ethnologie geworden ist. Die musikalischen Tatsachen auf primitiverer Grundlage zu studieren, durch Vergleich das Gemeinsame und das Unterscheidende, das Ursprüngliche und das Gewordene zu finden, sei wieder ihre Hauptaufgabe. Da sie dabei auch ethnologisch wichtige Tatsachen zutage fördern wird, wird sie nebenbei auch der Ethnologie Dienste leisten können, doch sollte das nicht das alleinige Ziel sein.

Neben der Beschreibung der Musik einzelner Stämme und ihrer Auswertung für die Ethnologie sollte auch die den Musikwissenschaftler mehr interessierende Untersuchung einzelner Gattungen und Formen in ihrer Verbreitung und Vielfältigkeit gepflegt werden (Frauenlied, Kinderlied; Kriegsgesänge, Zauberlieder; Panpfeifen-

stücke; u. a. m.). In diese Untersuchungen sollte dann vor allem auch die europäische Volksmusik mit eingeschlossen werden. Bisher stand das Studium der Naturvölker, der „Anfänge der Musik" im Vordergrund, die europäische Volksmusik trat stark zurück, ja, sie wurde hier und da offiziell aus dem Aufgabenbereich ausgeschaltet. Dabei ist gerade dieses Gebiet von höchstem Allgemeininteresse und seine Erforschung ebenso dringlich wie die der exotischen Volksmusik, denn die Gefahr des Verfalls der bodenständigen Volkskunst ist hier so groß wie dort. Es ist sehr wahrscheinlich, daß eine Untersuchung der deutschen und europäischen Volksmusik mit den Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft — eine „vergleichende Volksliedforschung" — höchst interessante und wertvolle Ergebnisse für die Musikwissenschaft wie für die Volkskunde zeitigen wird. (Man denke etwa an v. Hornbostels Untersuchung isländischer Volksmusik, die den Nachweis einer in den isländischen Zwiegesängen noch heute lebendigen Überlieferung der früh-mittelalterlichen Organum-Praxis brachte.)

Zum Aufgabenbereich der vergleichenden Musikwissenschaft würden auch Untersuchungen zum Nachweis rassischer Faktoren in der Musik gehören. Da die Musik stark körpergebunden ist (Stimmklang, Rhythmik), so wären solche Untersuchungen gerade bei ihr (und beim Tanz) noch am aussichtsreichsten von allen Künsten. Es ist von vornherein klar, daß solchen Untersuchungen nur Volksmusik primitiverer Entwicklungsstufen zugrunde gelegt werden kann, und daß es nur mit den Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft, mit Analyse, Vergleich und Experiment, nicht aber mit der in solchen Fällen bisher allein angewandten Intuition möglich sein wird, die rassisch bedingten Faktoren in der Musik zu finden. Vorarbeiten dafür sind mehrfach gemacht worden und werden voraussichtlich bald zu einem vorläufigen Abschluß führen.

Wir sind leider gewohnt, unsere Musik ganz für sich stehend zu betrachten. Abgesehen von der arabischen Einflußtheorie ist nie versucht worden, unsere abendländische Musik im Zusammenhang mit der der übrigen Welt, als eine der vielen möglichen Erscheinungsformen, als Sonderentwicklung weltweiter Formtypen, als Teil im Ganzen zu sehen. Wir leben in unserer europäischen Musik — und wenn wir ehrlich sind: so recht eigentlich nur in zwei Jahrhunderten europäischer Musik — ohne Kenntnis der musikalischen Umwelt. Vergleichende und historische Musikwissenschaft waren getrennte Welten. Jede baute ihr musikalisches Weltbild nach eigenem Plan, aus eigenem Material, als ein Mosaik aus zahllosen einzelnen Bausteinen. Die Wissenschaft der Gegenwart kann sich damit nicht zufrieden geben. Sie verlangt eine andere Einstellung und andere Arbeitsmethoden, entsprechend einer neuen, idealistischen Weltanschauung. Sie will das Einzelne vom Blickpunkt des Allgemeinen, will es eingebettet in einen großen Zusammenhang, will es im Lichte einer höheren Bezogenheit sehen. Die Tatsache allein interessiert nicht.

So verlangen wir auch von der vergleichenden Musikwissenschaft nicht nur Tatsachenberichte über das Wie und das Was der Musik bei fremden Völkern, sondern wollen diese einzelnen Tatsachen erkennen als Teile eines höheren Ganzen, einbezogen in größere kulturhistorische, geographische, rassische Zusammenhänge, bezogen auch auf unsere abendländische Musik. Daher erwächst der vergleichenden Musikwissenschaft die Aufgabe, ihre Methode auch auf die Musik der Vergangenheit

in Anwendung zu bringen. Neben die ethnologische müßte die historische Betrachtung treten, neben die horizontale die vertikale. Und noch eine dritte Ebene der vergleichenden Betrachtung wäre heranzuziehen: die Ontogenese, die musikalische Entwicklung des einzelnen Menschen, eine Analyse der musikalischen Äußerungen vor allem der ersten Lebensjahre. Aus der Synthese dieser drei Forschungsgebiete der Musikwissenschaft wird sich das wahre musikalische Weltbild ergeben, die vollkommene Übersicht über den gegenwärtigen und jeden früheren Zustand, die Erkenntnis der Musik als eines weltumfassenden Organismus in ständiger vitaler Veränderung.

Dieses Programm für die vergleichende Musikwissenschaft mag zu umfangreich, das Ziel einer Synthese dreier Forschungszweige zu weit gesteckt erscheinen, besonders wenn man bedenkt, wieviel an vorbereitender Arbeit dafür noch zu leisten ist. Und doch ist dieses Ziel nicht unerreichbar, wenn die bisher etwas eigenbrödlerische Einzelarbeit zusammengefaßt und auf das gemeinsame Ziel gerichtet, einem gemeinsamen Willen unterstellt wird, und wenn auch die Musikhistoriker, Ethnologen und Psychologen der vergleichenden Musikwissenschaft ihr Interesse und ihre Unterstützung zuwenden. Ansätze zu solcher universalistischer Betrachtung sind vorhanden. (Die bisherigen Arbeiten der vergleichenden Musikwissenschaft, besonders die Arbeiten v. Hornbostels und seiner Schüler stehen z. B. unter dem höheren Gesichtswinkel kulturhistorischer Zusammenhänge.)

Noch ist aber nur ein Bruchteil der zu leistenden Vorarbeit getan. Vor allem ist noch mancher weiße Fleck auf der musikalischen Weltkarte, noch manche Lücke in unseren Musikarchiven. Noch ist die vergleichende Musikwissenschaft im Anfangsstadium des Sammelns und muß auf diese Tätigkeit besonderes Gewicht legen, denn von Jahr zu Jahr dringt die Zivilisation weiter vor und macht die Aufnahme unbeeinflußter, ursprünglicher Musik unmöglich. In zehn Jahren wird es nicht mehr möglich sein, Naturvölker anzutreffen, die noch nicht mit europäischen Kulturgütern überschwemmt, mit europäischer Musik bekannt geworden sind. Und in Europa gibt es schon heute nur mehr Reste bodenständiger Volksmusik. Von der bodenständigen materiellen Kultur werden Spuren bleiben: Museumsschätze, Grabbeigaben, Ausgrabungen. Die Musik aber wird verklungen sein und für alle Zeiten verloren, wenn nicht die letzten Jahre benutzt werden, sie zu sammeln. Auf die Dringlichkeit dieser Archivarbeit immer wieder hinzuweisen, ist gleichfalls eine der Hauptaufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft, die die Bestände dieser Archive als Material für ihre Forschungsarbeit benötigt.

Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie

Von

Walter Serauky, Halle

Die Soziologie ist eine Wissenschaft, über deren Umfang und Grenzen noch immer keine Einigkeit herrscht. Sie stellt sich dar als Theorie der Gesellschaft und der Kultur. Während die Gesellschaftssoziologie sowohl der Gesellschaft im allgemeinen als auch ihren verschiedenen historischen Formen im besonderen zugewandt ist, untersucht die Kultursoziologie die Fragen „nach der Gliederung der Kultur in einzelne Kulturgüter, nach dem Mechanismus ihrer Erhaltung und ihres Wandels". Die Soziologie ist eine selbständige Wissenschaft, solange sie sich die Gesellschaft und die Kultur von allen erlebten Inhalten abgesondert denkt, solange sie nur das reine Schema des sozialen und kulturellen Lebens zum Gegenstande nimmt. Vierkandt[1] nennt diese Art von Soziologie „formale Soziologie". Eine solche Beschränkung lediglich auf die Formen der Gesellschaft ist aber, wie u. a. Georg v. Below[2] überzeugend nachwies, schon deshalb problematisch, weil sich die Formen vom Inhalt der gesellschaftlichen Erscheinungen nur schwer trennen lassen. Gerade das Abstrahieren vom Inhalt des gesellschaftlichen Lebens, etwa vom Volkstum oder von anderen soziologischen Elementen, hat der „formalen Soziologie" mit Recht den Vorwurf der „Bodenlosigkeit" eingetragen. Den „Aufbau der Soziologie" im einzelnen hat Kantorowicz[3] näher untersucht. Er scheidet von der formalen, allgemeinen Soziologie, die als eine apriorische Disziplin die Lehre von den Kategorien des gesellschaftlichen Lebens behandelt, die besondere Soziologie, als deren Gegenstände er bezeichnet:

1. die bürgerliche Gesellschaft als Träger der Kultur,
2. gewisse Elemente in ihr, wie Nationalismus, Presse usw.,
3. gewisse Gruppen, wie Familie, Rasse, Völker niederer Kultur.

Von diesen beiden Hauptgebieten, der allgemeinen und der besonderen Soziologie, scharf zu trennen ist die „Soziologie als Hilfswissenschaft". Sie behandelt den Zusammenhang der einzelnen Kulturgüter untereinander, also etwa die Abhängigkeit eines Kulturgutes wie der Religion oder der Kunst von andern Kulturgütern, z. B. den wirtschaftlichen Verhältnissen. Alle Geisteswissenschaften, die in diesem Sinne den Zusammenhängen mit der sozialen und kulturellen Umwelt nachgehen, benutzen die Soziologie als Hilfswissenschaft. Wird die Untersuchung der Abhängigkeit der einzelnen Kulturwissenschaft von der sozialen Umwelt in systematischer Weise vorgenommen, dann ist die „Sozialtheorie" gegeben, stehen dagegen historische Zusammenhänge im Mittelpunkt der Betrachtung, dann ist nach Kantorowicz von „Sozialhistorie" zu sprechen.

---

[1] A. Vierkandt, Gesellschaftslehre, 2. Aufl., Stuttgart 1928.

[2] G. v. Below, Die Entstehung der Soziologie, Jena 1928.

[3] H. Kantorowicz, Der Aufbau der Soziologie, in: Hauptprobleme der Soziologie, Erinnerungsgabe für Max Weber, Bd. 1, Leipzig 1923, S. 75f.

An dieser Stelle beginnt auch für die Musikwissenschaft die soziologische Fragestellung: unter welchen sozialen und kulturellen Bedingungen entsteht Musik? Die Beantwortung dieses Fragenkomplexes sowohl im Sinne der Sozialtheorie als auch der Sozialhistorie ist Aufgabe der Musiksoziologie. Auch die Musik befindet sich in steter Wechselbeziehung zu der Gesellschaft, die sich ihr verbunden fühlt; sie ist sozial und kulturell gebunden. Und diese soziologische Abhängigkeit der Tonkunst war zu allen Zeiten spürbar; sie läßt sich untersuchen an der Musik primitiver und exotischer Völker, sie läßt sich aber auch nachweisen an der europäischen Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Die Vergleichung der Musikkulturen der außereuropäischen Nationen sowie der Naturvölker untereinander ist Aufgabe der sogen. „Vergleichenden Musikwissenschaft", während die Musiksoziologie im engeren Sinne des Wortes der europäischen Tonkunst ihr Interesse widmet. Die „Vergleichende Musikwissenschaft", als deren Begründer Ellis und Stumpf hervorgetreten sind, darf sich rühmen, in Methode und Forschungsergebnissen die eigentliche Musiksoziologie bisher weit hinter sich gelassen zu haben. Namentlich seit den Arbeiten Wilhelm Wundts zur Völkerpsychologie (1900ff.) wurden ihr neue Impulse erteilt, die die bisher streng gewahrte naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode um völkerpsychologische Forschungsprinzipien bereicherten. Weniger günstig stand es noch bis vor kurzem um die Musiksoziologie im engeren Sinne des Wortes. Von gelegentlichen Teiluntersuchungen abgesehen, fand sie erst in allerjüngster Zeit planmäßige Bearbeitung. Paul Bekker in seinem Buche „Das deutsche Musikleben" (1916), Max Weber mit seiner Arbeit über „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik" (1924) waren die ersten Wegbereiter der Musiksoziologie. Die einzige systematische Darstellung des Gesamtbereichs der neuen musikalischen Hilfswissenschaft gab hisher Arnold Schering in dem von Alfred Vierkandt herausgegebenen „Handwörterbuch der Soziologie" (Art. „Musik"). Aus all diesen mehr oder minder allgemein orientierenden Arbeiten erwächst der Eindruck, daß auch die Musiksoziologie noch im Aufbau begriffen ist, aber berufen erscheint, zu einer wichtigen musikalischen Hilfs- und Grundwissenschaft zu werden. Dabei wird es immer ihr Bestreben sein müssen, weder durch Einbruch in das Arbeitsgebiet der „Vergleichenden Musikwissenschaft", von der methodisch und inhaltlich allerdings viel zu lernen ist, die Grenzen zu verwischen, noch sich auf die von Hermann Matzke[1] nachdrücklich vertretene Musikwirtschaftslehre engherzig zu versteifen.

Auch in der Musiksoziologie haben als die beiden Hauptarbeitsgebiete die Sozialtheorie und die Sozialhistorie zu gelten. Zur Sozialtheorie der Musik rechnen die musikalische Elementartheorie, die musikalische Formenlehre, sowie einzelne musikalische Hilfswissenschaften wie Akustik, Notationskunde, Instrumentenlehre. So umfangreich das Arbeitsgebiet der musikwissenschaftlichen Sozialtheorie auch ist, so gering ist die Zahl der in ihr bereits geleisteten Vorarbeiten. Und doch harren hier noch wichtige musikwissenschaftliche Aufgaben ihrer Lösung. Schon innerhalb der von der Musiktheorie erarbeiteten Grundbegriffe lassen sich von allem Anfang an soziale und kulturelle Tendenzen nachweisen. Namentlich die musikalische Elementarlehre mit ihren Disziplinen Rhythmik, Melodik, Harmonik ist in dieser Beziehung

[1] H. Matzke, Musikökonomik und Musikpolitik, Breslau 1927.

symptomatisch. Seit den Tagen, da Karl Bücher sein aufrüttelndes Buch über „Arbeit und Rhythmus“ (8. Aufl. 1919) in die Welt entsandte, wissen wir, daß der Rhythmus, ein vormusikalisches Urerlebnis, immer im Gefolge von Kollektivarbeit auftritt. Aus Hebung und Senkung, aus Stoß und Zug formen Schmied und Schlosser das ewig gleiche Grundmaß ihres Arbeitsrhythmus. Der Arbeitsrhythmus wird zum Tonrhythmus bei der Gemeinschaftsarbeit, wenn zur Bewältigung einer größeren Aufgabe mehrere Personen zusammenwirken. Bei solcher Gemeinschaftsarbeit gesellt sich dem Arbeitsrhythmus chorischer Gesang, sobald die „rhythmenbildende Regulierung der Arbeit“ keinen eigentlichen Taktschall ergibt. Derartige Arbeitsgesänge, teils im Wechseltakt, teils im Gleichtakt, sind namentlich den Naturvölkern eigen, finden sich aber auch auf höherer Kulturstufe im Volksleben allerorten. In all diesen Fällen erweist sich der Rhythmus primär als ein Antrieb des Daseins, dazu bestimmt, den Einzelnen wie die Masse vor Ermüdung zu bewahren, die Willenskraft zu stählen, das Denken auf das Arbeitserlebnis einzustellen. Zumal in der Gegenwart lassen die anspornenden Arbeitsgesänge der in Arbeitsdienstlagern Beschäftigten diese Zusammenhänge erneut lebendig werden. Sicher ist, daß musiksoziologische Beiträge zur Rhythmuslehre künftig noch einer tiefer greifenden psychologischen Fundierung bedürfen, als sie Bücher anfangs möglich war[1].

Die Melodie, die den im Arbeitsrhythmus sich entfaltenden Gesang den Bereichen des Kunstmäßigen zuführt, ist in noch viel umfassenderer Weise sozial gebunden. Es ist unleugbar, daß der Charakter, die Lebensform eines Volkes das Gefühl für melodische Eigenart entscheidend beeinflussen. Wir kennen eine Fülle von Beispielen, die beweisen, in welchem Maße die Melodie musikalisches Ausdruckssymbol einer Gemeinschaft zu werden vermag. In diesem Sinne können Melodien charakterisiert sein durch die Nation, durch die Sippe, durch die Landschaft, durch die Kultwelt, durch die Kunstschule, der sie entstammen. Ein Blick auf die in diesem musiksoziologischen Arbeitsbereiche bereits erzielten Forschungsergebnisse zeigt, wie viel gerade in der Klärung der Melodielehre noch zu tun übrig bleibt. Zwar ist die melodische Eigenart von Kunstschulen wie etwa denen der Niederländer oder der Meistersinger schon jetzt mit regem Eifer erforscht. Auch von den einem Kultganzen entnommenen Melodien, beispielsweise des gregorianischen Gesangs oder des Judentums, läßt sich sagen, daß nach den Untersuchungen von Haberl, Molitor, Peter Wagner und Idelsohn ihre soziologische Herkunft mit einiger Sicherheit feststeht. Weniger günstig liegen die Verhältnisse jedoch auf dem Gebiete der die nationalen Unterschiede zum Gegenstand nehmenden Melodieforschung. Die Frage, worin sich die deutsche, französische, russische Melodik völkisch unterscheiden, ist noch immer ein Problem, dem nachzugehen dem Musiktheoretiker nur unter Zuhilfenahme soziologischer Kriterien möglich sein wird. Es wäre zu wünschen, daß bei derartigen Untersuchungen auch die Rutz-Sieversschen Forschungsergebnisse[2]

---

[1] S. Behn, Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz, 1912. — F. Ohmann, Melodie und Akzent, Bericht d. Berliner Kongresses für Ästhetik, 1913, S. 476ff. — Zeitschr. f. Ästhetik u. Allg. Kunstwissenschaft XXI, 3, 1927 (Vorträge u. Verhandlungen z. Problemkreis des Rhythmus, 3. Kongreß f. Ästh. u. Allg. Kunstwissenschaft, 1927).

[2] O. Rutz, Typenstimmbildung, Leipzig 1920; ders., Menschheitstypen und Kunst, 1921. — E. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, 1912.

über die Typenstimmbildung stärkere Berücksichtigung fänden. Nur angedeutet sei in diesem Zusammenhang, daß vor allem die nationale Volksliedforschung erst dann zu vollgültigen Ergebnissen gelangen wird, wenn sie musiksoziologisch fundiert ist; das wird möglich, sobald der unleidliche Zustand aufhört, daß auf diesem ungemein wichtigen Gebiete Soziologen, Musikwissenschaftler und Literarhistoriker getrennt operieren. Noch problematischer als die Untersuchung der nationalen Eigenart europäischer Melodien ist die Frage nach ihrer Abhängigkeit von klimatischen Einflüssen. Richard Wagners These[1], daß die klimatischen Verhältnisse hinter den anthropologischen an Bedeutung zurücktreten, bedarf einer systematischen Untersuchung, desgleichen seine Behauptung, daß wahre Kunst niemals da entstehen könne, wo die Natur in ihrer Überfülle dem Menschen alles gewähre, sondern immer nur dort, wo sie der freien Selbstentwicklung des Menschen Raum gibt. Wagners Hinweis auf die angebliche Kunstarmut der üppigen Tropenländer, des Blumenlandes Indien im Gegensatz zur Kunstblüte auf dem steinigen Boden Attikas ist bereits heute seitens der „Vergleichenden Musikwissenschaft" widerlegt. Vor allem die musikalischen Hochkulturen Indiens mit ihrer Fülle kultisch oder gesellschaftlich gebundener Melodietypen sprechen gegen Wagners These, die auch vom Standpunkt der eigentlichen Musiksoziologie einer erneuten Prüfung zu unterziehen wäre.

Die soziologische Deutung der Harmonik stellt eine der schwierigsten Aufgaben der neuen Hilfswissenschaft dar. Man wird fürs erste fordern müssen, daß die theoretische Untersuchung der Harmonik mehr als bisher mit historischen Exkursen verknüpft wird. Ist doch die Harmonik in ihrer Eigenwirkung besonders stark dem Wandel der Stilperioden ausgesetzt: einst, so zur Zeit der niederländischen Polyphonie im 14. und 15. Jahrhundert, von rein linearen Ausdrucksenergien in den Hintergrund gedrängt, erwuchs sie namentlich in den Tagen der Romantik zum höchsten Ausdruckssymbol „energetischer Spannungen"[2]. Erst wenn die Arbeiten zur Geschichte der Harmonik mit größerer Intensität betrieben werden, wird festzustellen sein, ob die Musiksoziologie in diesem Arbeitsbereich der Musikwissenschaft zur Klärung beitragen kann. Dazu ist nötig, daß vor allem die mittelalterliche Harmonielehre nicht nur an den Zeugnissen der Musiktheoretiker überprüft wird, sondern mindestens mit der gleichen Gründlichkeit an der klingenden Musik. Eine Arbeit beispielsweise über die Geschichte der harmonischen Kadenz, angefangen von der Differenzierung des Schlusses im Sinne einer Unterscheidung von Halbschluß und Ganzschluß in der chanson Guillaume de Machauts über die Kadenzbehandlung bei Dufay und die Klausellehre des Barock bis hin zur romantischen Kadenz, steht noch immer aus. Bezeichnend genug weisen aber gerade die Anfänge der Kadenz zurück auf die seit dem 11. Jahrhundert mit scholastischer Gründlichkeit ausgearbeitete Lehre vom Schluß. Robert Lach[3], der die Geschichte der melodischen Kadenz in ihrer Bedeutung für die „Vergleichende Musikwissenschaft" darzustellen unternahm, bezeichnet mit Recht gerade das Kadenzproblem als das musikalische Problem an sich. Erst nach solchen Teiluntersuchungen ließe sich fest-

[1] R. Wagner, Kunst und Klima, 1851.

[2] E. Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan", 3. Aufl. 1927.

[3] R. Lach, Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft, Ztschr. f. d. österreichischen Gymnasien, 67. Jg., Wien 1917, S. 601 ff.

stellen, ob es der Musiksoziologie überhaupt möglich ist, etwa eine nordisch-germanische Harmonik von einer südlich-romanischen zu unterscheiden.

Ist so der soziologische Charakter eines Teils der musikalischen Elementarlehre zum mindesten strittig, so kann andrerseits für die musikalische Formenlehre in der Mehrzahl der Fälle der Ursprung aus Gemeinschafts- und Gesellschaftsverhältnissen nachgewiesen werden. Der Chorgesang im besonderen hat Kunstformen gezeitigt, deren soziologische Herkunft unbestreitbar ist. Es darf als eine treffende Beobachtung Arnold Scherings gelten, daß der geschlossene Chorgesang im Sinne eines „soziologischen Widerspiels gemeinsamen Fühlens und Denkens" in folgende vier Gruppen sich gliedern läßt:

1. der kollektivistische Chorgesang (z. B. unisoner Massengesang im Choral und im Liede);
2. die individualistische Art des Chorgesangs (z. B. die drei- und vierstimmigen Motets des 13. und 14. Jahrhunderts);
3. Chorgesang mit deutlich gerichtetem Gruppengeist (z. B. die Vokalpolyphonie der Meister des 16. Jahrhunderts);
4. Chorgesang im Dienste einer Idee (z. B. die Chormusik eines Beethoven oder Brahms).

Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, wenn nachgewiesen würde, inwiefern in der Oper, die gleichsam im Abbild menschliche Gesellschaftsformen und Kulturzustände widerspiegelt, diese soziologischen Formen des Chorgesangs künstlerische Gestalt gewonnen haben und sich entsprechend modifizierten. Im Gegensatz zum Chorgesang sind exakte musiksoziologische Untersuchungen über den Sologesang und die aus ihm entstandenen Kunstformen bisher nur in geringem Maße vorhanden. Immerhin zeigen sich Möglichkeiten soziologischer Betrachtung auch des Sologesangs. So repräsentieren beispielsweise die Anfänge des in der Florentiner Camerata seine erste Blüte erlebenden dramatischen Sologesangs, die Monodie und ihre Vorformen im 16. Jahrhundert, die individualisierende höfische Gesellschaftskultur dieser Zeit. Höchst anschaulich schildert uns der adlige Dilettant Vincenzo Giustiani in seinem „Discorso sopra la musica" (1628) den engen Zusammenhang des gesellschaftlichen Lebens dieser aristokratischen Kreise mit der Entstehung des Sologesangs[1]. So umstritten heute noch das Stilproblem des bald der Renaissance, bald dem Barock zugewiesenen damaligen Sologesangs ist, musiksoziologisch weist die Teilnahme von Frauen an der Gesangs- und Opernpraxis dieser Zeit zurück auf das Gesellschaftsideal der Renaissance, in deren Privatleben musikbegabte Frauen eine geradezu führende Stellung einnahmen.

Während in der musikalischen Elementar- und Formenlehre die Sozialtheorie noch vor umfassenden Aufgaben steht, wird sie in den musikwissenschaftlichen Hilfsdisziplinen vornehmlich Teiluntersuchungen zu fördern haben. Dieser Bereich der Musiksoziologie zeigt Sozialtheorie und Sozialhistorie aufs engste miteinander verbunden. In der Akustik wird vor allem das von Biehle, Michel u. a.[2] bereits

[1] A. Solerti, Le origini del melodramma, Turin 1903, S. 108.

[2] J. Biehle, Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers, Wittenberg 1913; ders., Raum und Ton, Riemann-Festschrift 1909. — E. Michel, Hörsamkeit großer Räume, 1921.

in Angriff genommene Problem der Raumakustik mehr als bisher im Zusammenhang mit Formen und Aufführungspraktiken der kirchlichen und weltlichen Musik zu behandeln sein. Es ist eine selbstverständliche Umweltsforderung, gegen die aber immer wieder verstoßen wird, daß Musik nur in Räumlichkeiten erklingen sollte, für die sie nach Anlage und Form vom Komponisten bestimmt ist. Kammermusik ist selten in großen Kirchenräumen am Platze. Der von Max Schneider zur Klärung dieser raumakustischen Probleme erstmalig gegebenen wertvollen Anregungen theoretischer wie praktischer Art sei in diesem Zusammenhange ausdrücklich gedacht. Wie die Akustik, muß auch die Notationskunde sich energischer mit musiksoziologischen Fragen befassen. Daß z. B. die Mensuralnotation im 13. Jahrhundert nicht nur die Entstehung planvoller mehrstimmiger Kompositionen zur Folge hatte, sondern auch nach den Zeiten musikalischer Anonymität — die Meister der Pariser „ars antiqua", Leonin und Perotin, in erster Linie Sammler, lebten gerade an der Zeitenwende — den Typ des freischaffenden „Komponisten" zum ersten Male ermöglichte, ist einer von vielen unter diesen musiksoziologischen Zusammenhängen.

Und ähnlich wie in der Notationslehre die theoretische Untersuchung sich mit der historischen Darstellung aufs engste verbindet, so in gesteigertem Maße im Bereich der Instrumentenkunde. In diesem Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft, das infolge der grundlegenden Arbeiten von Curt Sachs bereits heute zu den fruchtbarsten Ergebnissen gediehen ist, konnten zahlreiche Probleme gerade durch soziologische Fragestellung einer Lösung entgegengeführt werden. Wenn man z. B. bedenkt, daß dem Orient und den Tropen vorwiegend nur Streichinstrumente mit einem Resonanzkörper aus einem einzigen Stück bekannt sind, während solche mit zusammengesetzt gebautem Resonanzkörper und besonderen Seitenteilen vornehmlich in Europa ihre Heimat haben, dann wird ein Hinweis auf den Unterschied zwischen orientalischer und europäischer Handwerkerarbeit diesen Sachverhalt leicht aufklären. Denn wie man weiß, ist das Hantieren mit Holz in Brettform wie überhaupt alle feinere Zimmermanns- und Holzfurnierarbeit nordischen Völkern an sich geläufiger als dem Orient[1]. Mindestens ebenso wichtig ist die Beobachtung, daß je nach den musikalischen Neigungen einzelner dominierender Gesellschaftsschichten ein sozialer Rang der Instrumente sich herausbildete. Ein Beispiel ist die Trompete. Schon bei den Hebräern wurde das Trompeterkorps am höchsten geschätzt, weil es mit Priestern, nicht aber, wie die übrigen Musikerchöre, mit Leviten besetzt wurde. Auch im alten Rom war die Stellung der tibicines eine alle anderen Instrumentisten überragende, wurden doch die Trompeter vornehmlich bei sakralen Feiern verwendet, wodurch ihrem Spiel ein besonderer Nimbus zuteil wurde. Den Germanen als Signalinstrument für den Krieg willkommen, ist die Trompete seit den Kreuzzügen das ritterliche Instrument, dessen Spiel städtischen und ländlichen Musikern während des ganzen Mittelalters in der Regel strengstens verboten war. Trommel und Pfeife dagegen, die musikalischen Insignien des Landsknechtstums, sind seit dieser Zeit niederen sozialen Ranges. Die Rangstufen, in die die Instrumente sich allmählich eingliederten, waren auch auf die gesellschaftliche Stellung des einzelnen Musikers von starkem Einfluß. Der Lautenist z. B. galt im 16. Jahrhundert als durchaus

[1] M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, 1924, S. 80.

gesellschaftsfähig, war doch das Lautenspiel für jeden Gebildeten, der etwas gelten wollte, ein erstes Erfordernis für gesellschaftliche Schulung. Besondere soziologische Probleme ergeben sich bei der Betrachtung der Orgel. Es ist eine unwiderlegliche Tatsache, daß die Orgel bis in das neunte nachchristliche Jahrhundert hinein ein weltliches Instrument gewesen ist; erst nach dieser Zeit wissen wir von regerem Orgelbau für kirchliche Zwecke. Daß das Instrument vor diesem Datum weltlichen Zwecken diente, erhellt allein schon daraus, daß Ludwig der Fromme 826 n. Chr. seine Orgel nicht im Dom, sondern im Palast von Aachen zur Aufstellung brachte. Auch das Instrument, das im Jahre 757 Konstantin V. von Byzanz dem König Pippin zum Geschenke machte, war ein höfisches Prunkwerk. Der Bedeutungswandel in der Geschichte des heute allmächtigen Kultinstruments erklärt sich aus der eigentümlichen soziologischen Stellung der Kunst im Altertum, das einen Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Kunstübung überhaupt nicht kannte. Die Schauspielaufführungen bildeten einen Teil des Gottesdienstes, und dieser trug durchaus heiter-festlichen Charakter. Demgemäß galten die Orgeln in der römischen Kaiserzeit — sie gehörten damals zum Typ der Wasserorgel — als Luxusgegenstände; man verwandte sie gern im Amphitheater im Sinne von Signalinstrumenten; auch zur Preisbewerbung in musikalischen Wettkämpfen waren sie willkommen[1]. Byzanz, der Mittler antiker Geisteskultur an das Abendland, hat auch in dieser Frage seinen Ruf gewahrt. Es ist bezeichnend, daß in Rußland, wo seit 1490 ständig Orgeln im Inventarverzeichnis des Zarenhofes genannt werden, der weltliche Gebrauch des Instruments noch an der Schwelle zur Neuzeit üblich war. Die Organisten wurden ausdrücklich zum musikalischen „Amusement" verpflichtet und rangierten neben den Hofnarren, Zwergen und Tierbändigern[2]. Man wird solchen Konservativismus verstehen können, wenn man bedenkt, daß das Zarenreich noch bis ins 16. Jahrhundert kirchenpolitisch dem Patriarchen von Konstantinopel unterstand.

Die Instrumentenkunde ist derjenige Teil der Musiksoziologie, der den Zusammenhang zwischen theoretischer und historischer Darstellung aufs eindringlichste zur Anschauung bringt. Will man nunmehr das zweite Hauptgebiet der Musiksoziologie, die Sozialhistorie, nach ihren verschiedenen Möglichkeiten überprüfen, dann ist zunächst eine Vorerwägung anzustellen. Jede musikgeschichtliche Betrachtung ist unterworfen dem Phänomen des Stilwandels[3]. Wie Wölfflin bereits für die Kunstgeschichte nachgewiesen hat, kann eine stilgeschichtliche Entwicklung immer nur mit spezifisch immanenten wissenschaftlichen Begriffen, in unserem Falle also nur mittels der musikwissenschaftlichen Terminologie nachgezeichnet werden. Die Musiksoziologie ist niemals befugt, die stilistische Entwicklung der Musik von sich aus zu deuten; wohl aber wird sie versuchen müssen, aus der sozialen und kulturellen Struktur einer Zeit die Möglichkeit eines bestimmten Stils verständlich zu machen, seine soziologischen Voraussetzungen und Bedingungen zu klären. Schematisch betrachtet, gibt es drei Arten soziologisch-musikhistorischer Zusammenhänge:

[1] H. Abert, Die Musik; in: L. Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, 2. Bd., 9. Aufl., Leipzig 1920, S. 165.

[2] O. v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik, I, 1923, S. 20.

[3] H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915. — E. Lederer, Aufgaben einer Kultursoziologie, in: Hauptprobleme der Soziologie, 2. Bd.; 1923, S. 145.

1. der musikalische Stil und die soziale Umwelt wandeln sich gleichzeitig;
2. der musikalische Stil wandelt sich, während die soziale Umwelt Beharrungstendenzen zeigt;
3. der musikalische Stil beharrt, die soziale Umwelt dagegen verändert sich.

Die beiden ersten den musikalischen Stilwandel zur Voraussetzung nehmenden Möglichkeiten haben geschlossene Stilperioden wie Barock oder Renaissance zum Gegenstande. Die dritte der aufgezeigten Möglichkeiten rechnet mit kleinen Zeiträumen und begrenzter lokaler Auswirkung. Sie ist keineswegs rein theoretischer Art; der Kreis der bewußt in musikalischem Konservativismus verharrenden Berliner Akademiker um Grell und Bellermann ist ein eindringliches Beispiel für diese dritte Möglichkeit. Zu den sozialen Kräften und Formen mit Beharrungstendenz wird man all das zu rechnen haben, was unter dem viel umstrittenen Begriff „Volkscharakter" verstanden wird, also das Rassenelement, die nationale Eigenart, die Stammeseigenschaften. Sicherlich ist diesen formenden Kräften ein gewisses Beharrungsvermögen eigen, wenngleich Möglichkeiten der Wandlung und Entwicklung keineswegs fehlen; allerdings wird man mit ihnen nur in sehr langen Zeiträumen zu rechnen haben. Zu diesen um den Volkscharakter zu gruppierenden sozialen Kräften stehen im Gegensatz die einzelnen sozialen Gebilde wie Kirche und Gesellschaft, einzelne Gesellschaftsschichten, einzelne Bünde und sonstige Vereinigungen. Für sie ist in hohem Maße das Entwicklungsmoment charakteristisch.

Für die Musikgeschichte nach Rassen, Nationen, Stämmen fehlt es in der Musiksoziologie noch immer an grundlegenden Vorarbeiten. Noch ruht auf der Rassenlehre der logische Vorwurf, „daß der Möglichkeit der Erklärung aus dem ungleichen Milieu verschiedener Völker zu wenig Rechnung getragen wird" [1]. Umsomehr ist zu fordern, daß musiksoziologische Untersuchungen zur Rassenlehre mit ebenso großer Sorgfalt angestellt werden, wie das im Bereiche der „Vergleichenden Musikwissenschaft" durch Rob. Lach bereits geschehen ist [2]. Dabei vergesse man nicht, daß mit dem Rassebegriff nicht nur Körperliches, sondern auch Seelisches und Geistiges gemeint ist, wie in seinen Schriften Hans F. K. Günther immer wieder betonte, der kürzlich auch den Beziehungen zwischen Soziologie und Rassenforschung nachging [3]. Sehr zu begrüßen ist der Versuch R. Eichenauers [4], die europäische Musikgeschichte auf das Verhältnis von „Rasse und Musik" zu prüfen. Die von ihm vorgeschlagene Methode, die Stilmerkmale musikalischer Werke und den seelischen Gesamteindruck, den sie hinterlassen, mit den Rassenseele-Bildern zu vergleichen, „die uns schon verschiedene Forscher gezeichnet haben", und aus einer Fülle solcher Vergleiche feste Beziehungen zwischen musikalischer Artung der Werke und seelischer Artung der Rassen abzuleiten, kann gerade in der Gegenwart auf ein lebhaftes Interesse rechnen. Insbesondere der Begriff des Rassenseele-Bildes und seine Verwendbarkeit für musiksoziologische Arbeit bedürfen der Diskussion, des-

[1] A. Vierkandt, a. a. O. S. 16.

[2] R. Lach, Das Rassenproblem in der vergl. Musikwissenschaft, in: Forschungsberichte des Forschungsinstituts für Osten u. Orient, hrsg. von R. Geyer u. H. Uebersberger, 3. Bd., Wien 1923, S. 107ff.

[3] Hans F. K. Günther, Soziologie und Rassenforschung, Vortrag auf der Jenaer Soziologen-Tagung (6. u. 7. Januar 1934).

[4] R. Eichenauer, Musik und Rasse, München 1932.

gleichen das Moment der Rassenmischung. Ähnliches gilt von der historischen Erforschung nationaler Musikkulturen. Die geographischen Verhältnisse, völkische Uranlagen, hervortretende Neigung zu politischer und gesellschaftlicher Betätigung tragen bewußt oder unbewußt zur scharfen Profilierung eines nationalen Musikstiles bei. Daß wir in der Herausarbeitung derartiger nationaler Musikstile noch in den Anfängen der Forschung stehen, ist kein Geheimnis. H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik" (1920ff.) darf als ein erster Versuch gekennzeichnet werden, aus dem Wesen des Deutschen das Werden deutscher Musikkultur begreiflich zu machen. Daß die im 1. Kapitel des 1. Bandes von Moser aufgezeigte „unterschiedliche Musizierlust und tonkünstlerische Schöpferkraft der deutschen Stämme" in der eigentlichen historischen Darstellung im einzelnen nicht weiter verfolgt wurde, bleibt sicherlich zu bedauern. Umso beachtenswerter erscheinen Mosers Anregungen zur musikalischen Kulturkunde. Eine musikgeschichtliche Arbeit, die etwa dem entspräche, was Josef Nadler für die Literaturwissenschaft mit seiner „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften" (1. Bd., Regensburg 1912) geleistet hat, wird heute mehr denn je zur Notwendigkeit. Wir stehen jetzt allerdings in einer Krise der Musikgeschichtsschreibung. Weder ein Anknüpfen an die ideengeschichtliche Betrachtung noch eine Hervorkehrung des rein individuellen Standpunkts im Sinne ausschließlicher Gültigkeit der großen Persönlichkeit vermögen das musikgeschichtliche Geschehen auch nur annähernd zu enträtseln. Beide Richtungen sehen den Menschen losgelöst von seiner natürlichen Gemeinschaft. Gerade aber diese soziologische Seite, der „Glaube an das Mysterium aus Blut und Boden", muß in der musikgeschichtlichen Betrachtung stärker als bisher zur Geltung kommen. Namentlich das Verhältnis des heranreifenden Musikers sowohl zur musikalischen Tradition als auch zur bestehenden Volksordnung, sowie seine Beziehungen zu den seelischen Untergründen der Nation sollten in ihrem Wechselspiel Beachtung finden, etwa in dem Sinne, wie Ernst Krieck kürzlich diese Fragen vom Standpunkt der Erziehung aus beleuchtet hat[1]. Daß zudem exakte stammesgeschichtliche Untersuchungen in den Musikerbiographien noch immer eine Ausnahme bedeuten, zeigt deutlich, wie viel hier zu tun übrig bleibt.

Noch seltener ist eine Herausarbeitung nationaltypischer Elemente in den Musikgeschichten über fremde Nationen. Ansätze zu einer solchen Einstellung begegnen beispielsweise bei Theodor Werner in seiner Schrift „Musik in Frankreich" (1927). Sehr richtig betont Werner den engen Zusammenhang der französischen Musikgeschichte mit der den Franzosen eigenen leichten Erregbarkeit für politische Ereignisse. Schon die glanzvolle „ars nova" zur Zeit Phil. de Vitrys (um 1328) fällt in eine Periode höchster äußerer Blüte des Landes, in der aber bereits die Neigung zur Bildung politischer Interessengemeinschaften alle Kreise des französischen Volkes erfaßte. Und dieser Parallelismus zwischen französischer Musikproduktion und politischer Geschichte ging auch in der Neuzeit keineswegs verloren. Aubers Oper „Die Stumme von Portici" gab 1830 den äußeren Anstoß zur Julirevolution, Gounods „Faust" und Offenbachs Operetten sind das getreue Abbild des zweiten Kaiserreichs,

[1] E. Krieck, Erziehung durch die Volksordnungen, Vortrag auf der Jenaer Soziologen-Tagung (6. und 7. Januar 1934).

mit seinen frivolen Intrigen und politischen Skandalaffären. Andrerseits könnte man für die englische Musikgeschichte, der Wilibald Nagel eine für ihre Zeit zwar aufschlußreiche, gegenwärtig aber längst revisionsbedürftige Darstellung widmete[1], als nationalen Grundzug einen gewissen Konservativismus des musikalischen Fühlens und Denkens namhaft machen. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Engländer oft jahrhundertelang einem einzigen Musikideal zu huldigen vermochten, 1750—1850 dem Händelkult, 1830—1880 der Musik Mendelssohns, 1880—1900 Richard Wagner, César Franck u. a. Insbesondere der englischen Kirchenmusik, in der der Name „Anthem" für die verschiedenen Formen von der Motette bis zur Kantate ganze Generationen hindurch beibehalten wurde, eignet ein ausgesprochener Konservativismus. Dieser englische Konservativismus, der ein produktives Musizieren späterer Geschlechter schwer aufkommen ließ, erklärt sich zum großen Teil aus der insularen Abgeschlossenheit des Landes, das immer erst eines gewaltsamen Anstoßes von außen bedurfte, wenn eine Wandlung des im 16. und 17. Jahrhundert noch so geläuterten musikalischen Geschmacks überhaupt möglich werden sollte. Doch liegt die geringe musikalische Produktivität dieser Nation wohl auch darin begründet, daß der Engländer frühzeitig und in steigendem Maße für die Musikorganisation Interesse gewann. Beckings Deutung englischer Musikausübung[2] als „dienende Lebenshilfe" — die Musik dient dem Engländer, der Deutsche dient ihr —, sein wichtiger Hinweis darauf, daß die höhere Musik in England stets Ziel und Zweck in den gewöhnlichen Lebensaufgaben erblickte, wird für die Erkenntnis der musiksoziologischen Struktur der englischen Nation als richtunggebend gelten dürfen. Schließlich sei noch angedeutet, wie in der russischen Musikgeschichte, deren kontinuierliche Entwicklung freilich noch immer in Dunkel gehüllt ist, die völkische Eigenart den Charakter der russischen Nationalmusik entscheidend beeinflußte. Treffend bemerkt O. v. Riesemann[3], daß die slawischen Nationen im Kollektivorganismus der kaukasischen Rasse das Prinzip der Passivität verkörpern. Ganze Strecken der russischen Musikgeschichte sind durch diesen Grundzug charakterisiert: denn nur die Passivität der slawischen Seele läßt es glaubhaft erscheinen, daß die Gesetzessammlung Iwans des Schrecklichen vom Jahre 1551, durch die jede Art weltlicher Musik aus dem öffentlichen Leben verbannt war, für beinahe zwei Jahrhunderte in Geltung blieb. In solchen Einzelbildern wird der enge Zusammenhang rassisch-völkischer Eigenart mit der musikgeschichtlichen Entwicklung wohl besonders deutlich.

Die Musikgeschichte mit veränderlich sozialem Hintergrund hat zum Gegenstande die Musik der Kirche, die Tonkunst im Dienste der Geselligkeit sowie jene von Schering als „autonome Kunst" bezeichnete Musik, bei der statt der geselligen Unterhaltung die Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse angestrebt wird. Die Kirche als eine gleichsam im Übernatürlichen wurzelnde Organisation strebt immer zur Gemeinschaft hin. Sie war zu allen Zeiten „der große Versammlungsort aller Klassen, ohne Unterschied des Ranges und der Bildung"[4]. Als oberste Aufsichtsbehörde

[1] W. Nagel, Geschichte der Musik in England, 2 Bde., 1894 u. 1897.
[2] G. Becking, Englische Musik, Handbuch d. Englandkunde, Bd. 2, 2. Teil, 1929, S. 198 ff.
[3] O. v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik, 1. Bd., S. 3.
[4] P. Bekker, Das deutsche Musikleben, 1916, S. 11.

übte sie zwar über die Kunst von jeher ein strenges Regiment, aber die Inhaltsbestimmung, die sie ihr erteilte, war die umfassendste, die nur irgend gedacht werden kann. Die dienende Kultmusik gehörte jederzeit zu den ersten Aufgaben des Kirchenmusikers. Neben ihr bildete sich allmählich — etwa seit 1450, mit der Vollendung des Messetyps als eines geschlossenen musikalischen Kunstwerks — eine von liturgischen Bindungen befreite Kunstübung heraus, deren Ideal jedoch gleichfalls in der Gemeinschaftsbildung wurzelte, allerdings in einer solchen auf höherer Stufe. Solange die Kirche ihre gemeinschaftsbildende Mission erfüllte, waren die musikalischen Kunstwerke, die durch sie angeregt wurden, gemeinschaftsbildender Art. Erst als infolge der französischen Revolution das Gemeinschaftsideal der Kirche zerbröckelte, verloren auch die Messen, Passionen und Kantaten ihren tieferen sozialen Sinn. Träger der Kirchenmusik waren im Mittelalter „Gruppen Eingeweihter mit autoritativer Machtbefugnis"; da sie zumeist den Kreisen der Theoretiker entstammten, bestand zeitweilig die Gefahr, daß sich neben der dienenden Kultmusik eine des Gemeinschaftsideals entbehrende „Geistlichenkunst" herausbildete, eine Gefahr, die in der Zeit der Gotik tatsächlich auch einmal aktuell wurde[1]. Die Renaissance schuf in diesen Fragen insofern einen Wandel, als sie das kirchenmusikalische Vokalerbe durch Schulen von der Art der bereits auf ältere Traditionen zurückgehenden „schola cantorum", der Schule von Cambrai u. a. fortpflanzte und so einen festen Stamm von Kirchenmusikern zum Dienste an der „musica sacra" verpflichtete. Die protestantische Kirche hat mit ihren Kantoreien, vor allem aber mit den zu stolzer Höhe emporwachsenden Schulchören diese Tradition in ihrem Sinne fortentwickelt.

Früher als die Kirche ist die gesellige Kunst zu organisatorischen Bildungen gelangt. Für die Menschen des Mittelalters war der Spielmann der eigentliche Träger weltlicher Musik, sowohl der gesanglichen wie der instrumentalen. Seine gesellschaftliche Stellung unterlag freilich starken Schwankungen. Daß der soziale Charakter der Instrumente von jeher von Bedeutung war, wurde bereits erwähnt. Doch wirkten noch andere Ursachen mit. Es gab Zeiten, in denen sich die Spielleute höchster gesellschaftlicher Achtung erfreuten. Das gilt zumal von den Sänger-Schauspielern in den großen griechischen Tragödien; da sie als Diener des Dionysos für heilig gehalten wurden, ergab sich ihre bevorzugte soziale Stellung ganz von selbst. Ähnliches ist von den Sängern im alten Germanien überliefert, deren Unverletzlichkeit die „lex Anglorum et Verinorum" im 7. Jahrhundert ausdrücklich hervorhebt. Die gesellschaftliche Ächtung der Spielleute setzte erst ein unter dem Einfluß der oströmischen Gesetzgebung. Hatten sich doch beim Untergang des römischen Reiches die Gladiatoren und Histrionen in aller Herren Länder zerstreut und sich als Akrobaten, Bänkelsänger, Nachrichtenübermittler überall niedergelassen. Diese tief verachtete Klasse wurde bereits im „Corpus Juris" des Justinian (533 n. Chr.) des Vormundschafts- und Prozeßrechtes beraubt und den Kupplern und Lustknaben gleichgestellt. Seit dieser Gesetzessammlung datiert die Ehrlosigkeit des Spielmannsstandes. Bald rechnete man auch in Deutschland die Spielleute unter das „fahrende Volk". In welchem Maße sie der Rechtlosigkeit anheimfielen, belegt die Bestimmung des

[1] H. Besseler, Musik des Mittelalters, 1931, S. 123 (in: E. Bücken, Handbuch der Musikwissenschaft).

Sachsenspiegels (um 1200), daß der Spielmann nur den Schatten einer Ehre besitze. Diese drückenden Verhältnisse, gegen die sich die soziale Lage der höfischen Troubadoure und Minnesänger umso glanzvoller abhob, führten im 13. Jahrhundert zum allmählichen Zusammenschluß der Spielleute in musikalischen Zunftorganisationen. Da sie nämlich an den Aufführungen religiöser Dramen sowohl in den nordfranzösischen Kathedralen als auch auf den Plätzen von Florenz und Venedig immer häufiger beteiligt wurden, fanden sie bald Aufnahme in den geistlichen Schauspieler-Korporationen dieser Zeit. Dabei wäre zu untersuchen, in welchem Maße diese ständischen Organisationen der mittelalterlichen Musiker sich noch als urtümliche Lebensgemeinschaften fühlten oder bereits reine Interessengemeinschaften waren, zumal der Begriff der Korporation nach beiden Seiten hin zu schillern scheint[1]. In diesen Schauspieler-Korporationen, als deren erste die „Compagnie del gonfalone" in Rom im 13. Jahrhundert, die Pariser „Confrérie de la Passion" im 15. zu nennen sind, waren bürgerliche Handwerker, Geistliche und Spielleute zu gemeinsamer Kunstübung miteinander vereinigt. Mit Recht hob Lach[2] hervor, daß gerade die verachteten Bettelmusikanten und Straßenkomödianten es waren, die in der Geschichte der Entwicklung des Schauspielerstandes bleibende Spuren hinterließen. Daß allerdings die Verachtung des reproduktiven Künstlers auch noch im 19. Jahrhundert keineswegs völlig getilgt war, beweist das Beispiel von Adam Smith[3], der innerhalb der Kategorie der unproduktiven Arbeiter die Schauspieler, Musiker und Opernsänger der dritten und letzten Gruppe zuweist.

War so die Gliederung des weltlichen Musikertums am Ende des Mittelalters ein Abbild des Kunstlebens dieser Zeit, so wurde seit dem Beginn der Neuzeit das Musikleben Ausdruck der Gesellschaftsordnung, wie sie sich in der Renaissance in ständischer Gliederung herausbildete. Die aristokratische Gesellschaft, die seitdem tonangebend war, förderte in jeder Weise die um 1600 ins Leben tretende Oper, deren musikalische Träger, Primadonnen und Kastraten, jahrhundertelang vor allen übrigen Künstlern den Vorrang behaupteten. Die Instrumentalmusik dieser Zeit trug, sowohl in rein solistischer als auch in kammermusikalischer Ausführung, dem hochgespannten Unterhaltungsbedürfnis dieser Kreise durchaus Rechnung. Erst als seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts das Bürgertum an die Stelle des Adels trat, wurde in Oper, Symphonie und Konzert der Atem einer neuen Zeit spürbar. In diesen kritischen Jahrzehnten, in denen das öffentliche Konzertwesen in den bürgerlichen Konzertgesellschaften, bald darauf auch in Chorvereinigungen und Sängerbünden seine innere Ausgestaltung fand, entwickelte sich die Musik mehr und mehr zur „autonomen Kunst". Erst diese Erscheinung machte, wie Schering mit Recht betonte, das Virtuosentum möglich. Paganini, der letzte, glänzende Vertreter solchen Virtuosentums, wußte seine Technik in einem Maße zu steigern, daß von der Musik nur noch ihr autonomer Charakter übrig blieb.

---

[1] F. W. Jerusalem, Gemeinschaft als Problem unserer Zeit, Vortrag auf der Jenaer Soziologen-Tagung (6. und 7. Januar 1934).

[2] R. Lach, Zur Geschichte des musikalischen Zunftwesens. (In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Philol.-Histor. Klasse, 199. Bd., III, 1923, S. 27.)

[3] A. Smith, Untersuchung über das Wesen und die Ursachen des Volkswohlstandes, deutsche Übersetzung von F. Stöpel, Berlin 1878.

Noch stehen wir in den Anfängen der Musiksoziologie. Und doch eignet zumal in der Gegenwart diesem Teilgebiet der Musikwissenschaft eine stark hervortretende Aktualität. Wenn auf der bedeutsamen Jenaer Soziologen-Tagung im Januar dieses Jahres allgemein die Forderung laut wurde nach einer Überprüfung der wissenschaftlichen Theorien vom Gemeinschaftsstandpunkt her[1], dann dürfte innerhalb unserer Wissenschaft in erster Linie die Musiksoziologie dazu berufen sein, dieser Forderung zu entsprechen. Gemeinschaft heißt das Problem unserer Zeit. Die Musiksoziologie wird dieser Problematik einerseits wissenschaftstheoretisch Rechnung zu tragen haben, andererseits aber auch bemüht sein müssen, über die engen Fachgrenzen hinaus, all das in sorgsamer Kleinarbeit zu verarbeiten, was ihr an soziologischen Erkenntnissen aus anderen Wissensgebieten zuwächst.

Kleine Beiträge

Ein geätzter Notentisch mit Kompositionen von Orlando di Lasso. Das Bayerische Nationalmuseum in München erwarb vor mehreren Jahren eine Rundtafel, die als Gegenstück zu der bereits bekannten aus Neumarkt (mit dem Hugenottenpsalm 101 in der 4st. Bearbeitung von Claude Goudimel)[2] aufgestellt ist. Wieder ist es eine kreisförmige Tischplatte aus Solnhofer Stein, von 122 cm Durchmesser, die der Meister der Tafeln von Passau (1590), München und Amberg (1591) und Stuttgart (1599), Caspar von der Sitt, herstellte. Gleich diesen ist auch sie streng konzentrisch angelegt: In der Mitte das Wappen des ehemaligen Zisterzienser-Reichsstiftes Kaisersheim, heute Kaisheim, als Herzschild desselben das des Abtes Dominicus Steichele (1589—94), dann der bereits bekannte ewige Kalender und die Planetengötter nach Virgil Solis. Ein kleines geätztes Schildchen zwischen Merkur und Jupiter besagt, daß das heutige Rokoko-Gestell mit Fassung 1753 gefertigt wurde, unter Abt Coelestin Mermos (1739—71), dem unmittelbaren Vorgänger von Mozarts Gönner, Abt Coelestin Anglsprugger. Die wiederum kreisförmig angebrachte Widmung richtet sich an Abt und Kapitel und kündet, daß die Arbeit 1591/92 hergestellt wurde. Nun wiederholt sich die auf den Tischplatten von 1591 und 99 befindliche geistliche Historia, eine etwas veränderte Lesart eines „Rueffs" oder Wallfahrergesangs aus dem Tegernseer Gesangsbüchlein von 1577. Am äußeren Rande befinden sich zwölf Stimmtafeln, die drei vierstimmige Gesänge von Orlando di Lasso enthalten, und zwar mit den Texten aus Johann Pühlers Bearbeitung:

> „Orlando di Lasso, Etliche ausserlessne, kurtze gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit vier Stimmen, so zuuor in frantzösischer Sprach aussgangen, jetzund aber aller Teutschen Liebhabern der Edlen Music zu günstigem gefallen mit Teutschen Texten, souil (one verenderung der Harmonien) jmmer möglich gewest, vnd mit des Herrn Authoris bewilligung in truck gegeben. ... Getruckt in der fürstlichen Statt München bey Adam Berg ... 1582."

Es handelt sich um folgende Kompositionen:

---

[1] R. Höhn, Die praktischen Aufgaben der Soziologie in der Gegenwart, Vortrag auf der Jenaer Soziologen-Tagung (6. und 7. Januar 1934).

[2] Vgl. die Arbeit der Verfasserin: Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, S. 339ff. — Über obige Neuerwerbung Münchener Jahrbuch für bildende Kunst 1932/33, S. 311 ff.

„O Herre Gott, mein noth thu ich dir klagen“ .. Original:
„Bon jour mon coeur, bon jour, ma douce vie“. (Pierre Ronsard).

„Wan wir tun recht betrachten“. Original: Hugenottenpsalm 130
„Du fond de ma pensée“ (Text von Clément Marot. Melodie Loys Bourgeois zugeschrieben.)

„Seitt frischauff ir lieben geste“. Original: „Margot labourez les vignes“.

Den letzteren Gesang hat Caspar von der Sitt auch auf der Tafel des Bischofs Urban von Passau angebracht. Die harmlosen Pühlerschen Texte dürften namentlich in geistlichen Kreisen den oft anstößigen Originalen vorgezogen worden sein. Zu bedauern ist, daß Pühler Lassos französisches „De profundis“ nicht mit einer wörtlichen Übersetzung versah; denn gerade dies ist ein Stück motettischer Kleinkunst und vielleicht die ausdrucksvollste Behandlung, die uns in der reichen Literatur mehrstimmiger Bearbeitungen des Calvinistenpsalters begegnet.

Über den Notenätzer Caspar von der Sitt hat Wolfgang Maria Schmid Neues berichtet[1]: Nach vergeblichen Versuchen in Amberg, seiner Vaterstadt, anzukommen macht er sich in Passau ansässig, wo er am 11. Januar 1590 seinen Bürgerrechtszettel erhält; er wird dort als Schulmeister und Modist (Kalligraph) geführt, nennt sich aber auf der Münchener Tafel Gastgeb. Als solcher trat er mit seinem Gehilfen Michael Kemmeter in die Wag- oder Krämerbruderschaft ein, deren Zechbuch beide als Steinschneider bezeichnet. Da sie nicht genügend Verdienst fanden, verließen sie bald die Stadt. Der Bruderschaftsschreiber widmet ihnen folgenden Nachruf:

„Der Lauf zu Passau, als uns daucht,
War nit gsund, drum haben wir gestraucht;
Verziehn der Stadt und Bruderschaft,
Bei andern hat es annoch Kraft“.

Als Amberger war Caspar von der Sitt zweifellos Lutheraner, scheint sich aber an katholischen Orten den Verhältnissen angepaßt zu haben. Daraus ist auch seine nicht gerade freundliche Aufnahme in München zu erklären[2]. Von dort aus hat er sich ins Schwäbische begeben. Vielleicht zielt der obige Vers auf Erfolge in Klöstern wie in Kaisheim ab. Weiter führt sein Weg nach Württemberg, wo 1599 der Prunktisch für das Stuttgarter Lusthaus entstand. Die letzte Spur des Abenteurers findet sich auf dem Grabsteine des Ratsherrn Georg Rohr an der Dionysiuskirche in Eßlingen, wo er sich kaiserlicher Notar, Modist und Gildenschreiber nennt. Er muß also doch noch irgendwo in Württemberg seßhaft gewesen sein. Bertha Antonia Wallner (München)

Zwei unbekannte Kompositionen von Johann Pachelbel. Im Bayrischen Staatsarchiv zu Würzburg befindet sich eine handschriftliche Beschreibung der „Erb-Huldigung der Bürgerschaft der Stadt Erfurt“, welche am 30. Januar 1679 vor dem kurmainzischen Gesandten Anselm Franz Friedrich von Ingelheim anläßlich des Regierungsantritts des Kurfürsten Carl Heinrich von Mainz stattfand. Dieses Dokument ist in mehrfacher Hinsicht auch von musikgeschichtlichem Interesse, denn es enthält neben einigen Angaben über die musikalische Ausgestaltung dieser Begebenheit und zwei ikonographisch wertvollen Bildbeilagen vor allem zwei Gesänge mit Instrumentalbegleitung (Abschrift in Partitur) von Johann Pachelbel, dem damaligen Organisten an der Erfurter Predigerkirche, die bei der Huldigungsfeier aufgeführt wurden[3].

---

[1] Illustrierte Geschichte der Stadt Passau, ebd. 1927, S. 389ff.

[2] Musikal. Denkmäler der Steinätzkunst, S. 303f.

[3] Dem aus dem Mainzer Landesarchiv stammenden Konvolut in schönem grünsamtnen Einband (Sign: Mz. Urk. Weltl. Sach. 71/82) sind außerdem noch folgende zugehörige Drucksachen beigebunden: zwei Glückwunsch- bzw. Huldigungsadressen an den neuerwähl-

Über die politische Situation, derzufolge die Stadt Erfurt als Exklave des Erzstiftes Mainz seit ihrer Unterwerfung durch den Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn (1664) beim Regierungswechsel „zur Hulde an Ihro Churfürstl. Gnaden angewiesen" war, unterrichten die biographischen Vorbemerkungen Adolf Sandbergers zum 1. Pachelbel-Bande der DTB (Jhrg. II, 1, S. XVIIf.). Zunächst sei ein kurzer Auszug aus der vorliegenden Beschreibung, soweit sie den Musikhistoriker angeht, hier mitgeteilt:

Feierlicher Empfang der Mainzer Gesandtschaft durch Rat und Bürgerschaft unter klingendem Spiel und Kanonensalven, offizielle Vorstellung des kurfürstlichen Vertreters und Verlesung der Vollmacht im Beisein der gesamten Regierung. „Nach Beendigung solcher Proposition und Verlesung verfügten sich die Herren Abgesandte unter Begleitung gedachter Regierung, sämtlicher Gerichts-Assessorum, Syndicorum und Raths Personen in die größte Stube [des Rathauses] zum Huldigungs Thron und wurde daselbst von gedachten Personen der Anfang zur Huldigung gemacht, die Handgelöbniß und zugleich der Eyd von ihnen mit aufgereckten Fingern abgeleget." Mit der gleichen Zeremonie schlossen sich die übrigen Behörden an, sowie die Stifts-, Kloster-, Kirchen- und Schulbedienten, und zuletzt wurde die auf dem Fischmarkt (Rathausplatz) versammelte Bürgerschaft zum Handgelöbnis aufgerufen, und zwar in der Reihenfolge: die Vorsteher der Stadtviertel mit ihren Genossen, die 8 großen und die 36 kleinen Zünfte. Zwecks Regelung des Zu- und Abgangs bildeten Soldaten auf dem Platze wie im Saale „mit eingeschlagenen Piquen" einen Kordon. Nach der Huldigung versammelte sich die Bürgerschaft wieder auf dem Fischmarkt, wo ihr „das homagium in Gegenwart der Abgesandten vorgelesen und dasselbe wirklich von ihnen praestiret und abgeleget wurde; unter wehrenden ganzen diesen Huldigungs Actu aber die Paucken und Trompeten an drey Ohrten des Fischmarktes, als auf einer Galerie am Rahts Turm, im breiten Herde und auf der Tafel[1] wechselsweise anmuthig gehört, auch unter wehrenden Angelöbniß in der großen Stube von dem Cantore Praedicatorum und Stadt Musicanten und anderen Adjuvanten sowohl instrumentaliter als vocaliter, darbey aber fürnehmlichen eine Ode, so zu unterthänigsten Ehren Ihrer Churfürstl. Gnd: componiret, abgesungen worden".

Dazu geben die beiden sauber ausgeführten Handzeichnungen eine hübsche Illustration. Die eine stellt die versammelte Bürgerschaft vor dem Rathause während der Verlesung des Homagiums dar, sie zeigt auch die Musiker an den bezeichneten Stellen. Die andere hält den Akt in der Ratsstube im Bilde fest; im Vordergrunde sieht man den „Chorus musicus", bestehend aus dem mit einer Notenrolle dirigierenden Kantor (links) und acht um einen langen Tisch gruppierten Musikern: auf der einen Längsseite 4 Streicher (2 Violinen, 1 Viola und 1 Baß), gegenüber und am rechten Tischende 4 Sänger (Alumnen)[2].

---

ten Kurfürsten, die Vollmacht des Abgesandten zur Entgegennahme der Bürgerhuldigung und die Gesangstexte zu den beiden Kompositionen Pachelbels. Als Herausgeber dieser Festschrift, der zwei schön ausgeführte goldverzierte Titelblätter vorgesetzt sind, zeichnen Elias Meltzer, „Consil. Mogunt: nec non Civil: Patr. Consul" und Joh. Valentin Friese, Syndicus.

[1] „Breiter Herd" und „Tafel" hießen die auf der rechten und linken Seite des Rathausplatzes gelegenen Häuser.

[2] Diese bildliche Darstellung stimmt jedoch mit der Besetzung der im folgenden zu besprechenden Pachelbelschen Kompositionen nicht überein. Es fehlen die Trompeter und der Pauker, ein Violist und ein Sänger in dem 5stimmigen Chor, wobei nicht berücksichtigt ist, daß zumindest die Vokalstimmen mehrfach besetzt waren; es fehlt vor allem ein Continuo-Instrument. Ob man bei der Aufführung auf ein solches wirklich verzichtete, ist schwer zu entscheiden, denn es wäre nicht nur im Ritornell, sondern auch in der Aria allenfalls entbehrlich gewesen, da hier nebst dem Streichbaß zwei begleitende Violen den harmonischen Unterbau vollkommen herstellen. Vielleicht erklärt sich die Mitwirkung der letzteren gerade aus dem Fehlen des Cembalos.

Ein feierlicher Gottesdienst im Dom mit Tedeum und großem Glockengeläut beschloß den Festakt in der Stadt. In den nächsten Tagen nahm die Gesandtschaft noch von den zu Erfurt gehörigen Ämtern der Umgebung die Huldigung entgegen, ebenfalls verbunden mit Gottesdienst, in welchem das Tedeum und „eine schöne teutsche Collect pro felici Regimine Em[i]“ gesungen wurde. —

Für den ehrenvollen Auftrag, der Feierlichkeit im Rathaussaale durch eine Festmusik erhöhten Glanz zu verleihen, ward Johann Pachelbel ausersehen. Der junge Organist hatte ein halbes Jahr zuvor sein Amt an der Predigerkirche in Erfurt angetreten[1] und dank dem Ruf, der ihm als Musiker vorausgegangen, sowie durch seine Leistungen in dem neuen Wirkungskreis sich hohes künstlerisches Ansehen geschaffen, nicht nur als Meister seines Instruments, sondern auch als Komponist; denn sonst hätte es wohl nahe gelegen, daß der Kantor Florian Schmied, der die Festmusik leitete, auch deren Komposition übernahm. Pachelbel entledigte sich seines Auftrags durch jene erwähnten, bisher unbekannten zwei Gesänge, die auch deshalb Interesse beanspruchen, weil sie die ersten (datierten) Zeugnisse seines Schaffens und zudem ein Beitrag zu der bei ihm nur in ganz wenigen Stücken vertretenen Gattung der Sologesangsmusik sind. Die Texte beider Gesänge hatte der Kantor an der Predigerkirche, Florian Schmied, gedichtet[2]; sie verherrlichen in schwungvollen, doch mitunter etwas schwulstigen Versen den neuen Landesherrn, bringen Glückwunsch und Treuegelöbnis dar und klingen strophenweise in einem kräftigen Chorrefrain aus. Ihrer festlichen Gehobenheit entsprechend ist auch der Komponist mehr auf äußern Glanz als auf innere Größe und kunstvolle Formung bedacht. Was letztere betrifft, so scheinen überhaupt die letzten Spuren handwerklicher Unfertigkeit noch nicht vollends getilgt zu sein; man merkts an einer gewissen, allerdings auch textlich bedingten Verlegenheit bezüglich des planvollen melodischen Disponierens in dem gegebenen liedmäßigen Rahmen sowie an kleinen satztechnischen Schönheitsfehlern (Doppel-Sekundenvorhalte!). Gleichwohl spricht bereits aus diesen Stücken die schlichte, kernhafte Art, die den Meister süddeutschen Geblüts auf der Höhe seiner Kunst so eindringlich kennzeichnet.

Die erste „Aria a Canto solo con 5 Viol. 4 Tromp: e Tympano“ beginnt intradenmäßig mit einem prächtigen Ritornell, das auf einem Fanfarenmotiv sich aufbauend und mit einfacher Imitation durchgeführt, der Gewichtigkeit des solennen Akts trefflichen Ausdruck gibt. In schönem Kontrast zu seinem üppigen Klang-

---

[1] Über P.s Aufenthalt in Erfurt vgl. A. Sandberger a. a. O. und Hugo Botstiber in DTÖ, Jg. VIII, 2, S. VII f.

[2] Textdichter und Komponist sind nur auf dem Titelblatt des zweiten Gedichts genannt, dagegen trägt die Partitur des ersten Stücks den Autorvermerk: „di Johann Pachelbel“. Daß auch dessen Text von dem gleichen Verfasser Flor. Schmied stammt, darauf läßt die Ähnlichkeit in der Diktion der Verse schließen. Die Texttitel lauten:

I. Unterthänigste Gemüths-Eröffnung / Und daraus / Gehorsamlichst fliessender Glückwunsch / Als der / Hochwürdigste Fürst und Herr / Herr Carl Henrich / . . . / durch den . . . Herrn Anselm Frantz Friedrich / von Ingelheimb / . . . / Beyseins deren Eines Hw. Dohmb Capituls / zu diesem ACTU mit dem gewöhnlichen Geheiß brieff / anhero gnädig deputirter Herren Capitularherren / . . . / Herrn Frantz Emmerich Wilhelm / von Bubenheimb / und / Herrn Johann Lucaßen von In-/gelheimb / . . . / den 30. (20.) Jenner dieses mit Gott eingetretenen 1679. Jahrs / von / hiesiger dero getreuen Stadt Erffurt / die Landes-Fürstliche Erbhuldigung / empfienge / In schuldigster Devotion und tieffester Ehrerbietung / Dargestellet / von / Höchstgedachter Ihrer Churfürstl. Gnad. / Treuverpflichteten und gehorsamsten Erb-Unterthanen / Raht / Rähten und Bürgerschaft / hierselbst. / Erffurdt / druckts Carol Christian Kirsch.

II. Herzquellender Nachruff / Als der . . . (siehe obigen Titel) . . . Von / hiesiger treuen Stadt Erfurtt / Jüngsthin den 30. (20.) Jenner jetzt lauffenden 1679. Jahrs / die Landes-Fürstliche Erb-Huldigung / eingenommen / in gehorsamster Unterthänigkeit und tieffschuldigster / Ehrerbietung / bey einer geringen Music glückwünschend abgestattet / von Floriano Schmieden / Cant. Praedicatorum / Und / Johann Pachelbeln / Organisten daselbst. / Erffurt / druckts Carol Christian Kirsch.

Das 1. Gedicht hat acht, das 2. neun Strophen.

aufwand mit fünfstimmigem Streicherchor, Trompeten und Pauken steht der folgende, nur von 2 Violen und Basso continuo begleitete Sologesang; aber auch er läßt sich den pompösen Schlußeffekt nicht entgehen, indem er den Chor zu einem brausenden Vivat aufruft.

Auch die zweite „Aria a 2 Flaut: 5 Viol. et 5 Vocal."[1] wird durch ein ähnlich gehaltenes, doch figurativ etwas reicher ausgestattetes Ritornell eingeleitet. Der Sologesang ist hier auf ein kurzes Duett zweier Soprane mit Basso continuo beschränkt, dafür aber dem ganz homophonen Schlußchor, der auf beliebte „villanellische" Art unter Taktwechsel ($^3/_2$) einsetzt, breiterer Raum gewährt.

Beide Stücke dienten ihrem Zweck aufs beste. Als Parerga haben sie über Pachelbels Kunst freilich nichts Wesentliches auszusagen, zumal da sie nur auf einem Randgebiet seiner schöpferischen Begabung gewachsen sind. Das wird besonders deutlich im Vergleich mit dem zeitlich am nächsten stehenden Werk, den „Musicalischen Sterbens-Gedancken" vom Jahre 1683, die erst von der wahren Eigensprache des damals vom Schicksal schwer Geprüften und von seiner vollendeten Meisterschaft durch die Orgel Kunde geben. Oskar Kaul (Würzburg)

Zu **Anton Rosettis Geburtsdatum.** Die diesbezügliche Mitteilung Clemens Meyers (Heft 3 ds. Jgs. der ZMW, S. 176) weckt berechtigten Zweifel, ob der am 26. Okt. 1746 in Niemes (Nordböhmen) geborene Franz Anton Rössler mit dem Komponisten identisch ist. Wie in der Biographie (DTB XII, 1, S. X) schon erwähnt wurde, kommt der Name Anton Rössler in Verbindung mit Franz und anderen Vornamen in der Niemeser Taufmatrikel allerdings häufig vor. Dies spricht jedoch nicht gegen die bisherige Annahme, daß Leitmeritz Rosettis Geburtsort sei, nachdem die Heiratsurkunde des Pfarramts Wallerstein ausdrücklich vermerkt: „A. R. . . . de Leutmeriz ex Bohemia oriundus". Und solange nicht die Altersangabe: 42 Jahre im Sterberegister (Pfarramt Ludwigslust i. M.) als falsch sich erweist, wird man auch an dem Geburtsjahr 1750 festhalten müssen. Oskar Kaul (Würzburg)

Von dem thüringer Motettenmeister Liebhold. Über das Leben des thüringer Motettenmeisters Liebhold war bislang so gut wie nichts bekannt. Max Seiffert stützt sich bei der Herausgabe einiger seiner Motetten in Bd. 49/50 der DDT auf Vermutungen. Nun fand ich kürzlich bei Studien über Bachs Freund J. G. Walther in einem Brief Walthers an den Wolfenbütteler Kantor Bokemeyer eine Bemerkung, die allerlei erhellt. Bei der Übersendung einiger „Liebholdischer Cantaten" schreibt Walther an Bokemeyer: „. . . der vor etlichen Jahren in hiesiger Nachbarschafft erfrohrne Verfaßer war sonsten ein roher Mensch, hielte sich nur auf den Dörffern auf, kam in keine Kirche, genoß die Sacra nicht, pp. Kurtz: Er soll einen gantz andern, als obigen, Nahmen eigentl. gehabt, solchen aber aus gewißen Ursachen nicht geführt haben; man weis auch seinen Geburts-Ort nicht, wol aber die Gegend, und daß er in Ungarn als Hautboiste gedienet gehabt; er spielte anbey die Violin u. bließ das Waldhorn, machte auch zu seiner Composition mehrenteils die Poesie selber; ich habe ihn ein einzigmal gesprochen, u. weiter wegen seiner übeln Aufführung, zumal im Puncte des abscheulichen Fluchens, nicht sprechen mögen. Dieses alles aber schadet seiner Arbeit nicht . . ." Der Brief ist aus Walthers Weimarer Wirkungskreis geschrieben und vom 19. September 1740 datiert. Das bestätigt also Seifferts Vermutungen, der Liebhold nach Weimar und in den Anfang des 18. Jahrhunderts verweist. Im übrigen läßt diese Briefnotiz dann auch einige (allerdings vage) Vermutungen zu in bezug auf die Heimat, das Leben und den Charakter des merkwürdigen Mannes. Otto Brodde (Dortmund)

[1] Nach der Beschreibung kam bei der Huldigung im Rathaussaal nur der erste Gesang zur Aufführung; das zweite Stück wurde, wie aus dem Titel des Textes hervorgeht, bei späterer Gelegenheit, wahrscheinlich bei der Verabschiedung der Gesandtschaft gesungen.

Bücherschau

Hegar, Elisabeth. Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins. (= Sammlung musikwiss. Abhandlungen Bd. 7.) 4°, VIII, 86 S. Straßburg 1932, Heitz & Co.

Sieber, Paul. Joh. Friedr. Reichardt als Musikästhetiker. (= Sammlung musikwiss. Abhandlungen Bd. 2.) 4°, VI, 138 S. Straßburg 1930, Heitz & Co.

Faller, Max. Joh. Friedr. Reichardt und die Anfänge der musikalischen Journalistik. (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 7.) 8°, 101 S. Kassel 1929, Bärenreiterverlag.

Wenn sich die Musikwissenschaft als Disziplin aus doppelter Notwendigkeit vor eine doppelte Aufgabe gestellt sieht: aus ihrer Jugend in ihrer eigenen Geschichte zu reifen und aus der Zerlösung einer naiven Gegenwartsästhetik der geschichtlichen Folge ästhetischer Systeme kritisch nachzuspüren, so muß dabei die Zeit eines Voltaire, Rousseau, eines Locke, Home, eines Kant und eines Ph. E. Bach, die einer jüngst vergangenen Epoche die vielfach verschachtelten Grundlagen gab, von besonderem und eigenem Interesse sein. Als Einzelbeitrag zur Lösung dieser Aufgabe bieten sich die genannten Untersuchungen dar.

E. Hegar sucht bei gleichzeitiger Umschau auf das allgemeine philosophische und historiographische Verhalten jener Zeit diejenige Stelle auf, wo in der musikalischen Literatur das Bewußtsein der Geschichtlichkeit zuerst auftritt, wo die ... „Geschichte entdeckt wird, d. h. eine Geschichte, die man als eine zeitliche Folge hinter sich sieht mit einem Nacheinander von Geschehen und Ereignissen, die man aufsucht, um das Heute an dem Frühen zu messen (in unserm Falle Gerbert), oder aus ihnen die Gegenwart entwickelt (in unserm Falle Burney und Hawkins)". Die historische Idee Gerberts, Burneys und Hawkins wird den musikschriftstellerischen Absichten von Praetorius, Printz, von Caffiaux, Blainville, von Martini und Marpurg entgegengesetzt. Der Hauptteil stellt in jedem seiner drei Kapitel zunächst die Musikanschauung des Geschichtsschreibers dar im Zusammenhang mit seiner musikalischen Tätigkeit und entwickelt daraus seine Geschichtsauffassung, die jeweils dann an seinem historischen Werk erwiesen wird. Gerbert, der Fürstabt von St. Blasien, der auch in seinen theologischen Schriften den Wert des Geschichtsstudiums stets betont, ruft als konservativer Mann der Kirche gegenüber zersetzender Konzert- und Solomusik zum alten Choralideal und seiner notwendigen Musizier- und Auffassungsweise zurück, das er am Anfang der sich immer weiter von ihm entfernenden kirchenmusikalischen Entwicklung aufgerichtet sieht (De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, 1774). — Burney, der Weltmann, Komponist und Virtuose, ist von der Idee des unendlichen Fortschritts getragen und bleibt in seiner historischen Arbeit bemüht, die Musikgeschichte aus unvollkommenen Anfängen der auf allen musikalischen Einzelgebieten unübertroffenen Höhe seiner eigenen Zeit entgegenzuführen; alle gewohnten Begriffe „liberaler" Ästhetik liegen schon hier ausgebildet vor: die Musik als ein „innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence", das unsterbliche Genie, das ungleichseitige Dreieck von schaffendem Komponisten, unverstandenem Künstler und wankelmütigem Publikum, das einzig gepriesene Konzert usw. usw. (General History of Music, 1776—1789). — Hawkins der Advokat, der Mann des praktisch-sozialen Lebens, der musikalische Laie und Liebhaber, will die Musik nicht von der Laune des sensus abhängig machen; er sieht in ihr die Äußerung eines göttlichen Ordnungswillens und eine ethisch-bildnerische Wirkungsmöglichkeit. Die Musikgeschichtsschreibung, gleichwohl von der Fortschrittsidee getragen, ist für ihn ein Nachdenken über geistige Ordnungen mit dem Mittel der Musik, sie hat die verschieden verteilten Höhepunkte der einzelnen Musikgattungen aufzuzeigen als Spiegel für die Gegenwart und Maßstab für die Zeitkritik; der erkenntnishafte Zug seiner Bemühungen nähert die Musikgeschichtsschreibung einer wissenschaftlichen Disziplin an (General History of the Science and Practice of Music, 1776). — Ein Abschlußkapitel geht dem Einfluß der beiden englischen Musikgeschichtsdarstellungen auf Deutschland nach (Göttinger Historikerkreis, Forkel). Zahlreiche ausführliche Zitate geben der Darstellung ein durchgehendes Gerüst und dem Leser eine stete Kontrollmöglichkeit.

*

Die beiden Untersuchungen über Teilgebiete des Reichardtschen Werkes, die von

der zitierten Arbeit unabhängig sind und auch ihrerseits nicht aufeinander Bezug nehmen, müssen gleichwohl auf diesem stofflich-historischen Hintergrund gesehen werden. Schon in ihrem Leben selbst sind Burney und Reichardt aneinander geraten, und Reichardt hatte eine ausführliche Erwiderung an den englischen Schilderer deutscher musikalischer Zustände und Persönlichkeiten mindestens geplant. Allein in der Möglichkeit, R. in zwei getrennten Schriften als ästhetischen Systematiker und als einen vom Tagesereignis bestimmten Journalisten zu sehen (zwei einander ausschließende Lebensformen), offenbart sich die Vielseitigkeit, Wendigkeit und Unbestimmbarkeit seiner Erscheinung. Damit schließt schon die stoffliche Aufgabe selbst die Unmöglichkeit ein, aus ihr eine glatte Lösung zu ermitteln. So muß denn auch P. Sieber bei seinem mit philosophischem Rüstzeug unternommenen Versuch, aus den Schriften Reichardts ein geschlossenes musikästhetisches System zu entwickeln, selbst am Schluß seiner Darstellung das Gesagte relativieren und in seiner Originalität aufheben. Man wünschte sich die Mühe, Umsichtigkeit und saubere Prägnanz dieser Arbeit auf einen ergiebigeren Stoff verwendet. Dabei hat der Untertitel „R.'s Anschauung über Wesen und Wirkung der Musik" als voll erfüllt zu gelten. — M. Faller geht der publizierenden Tätigkeit R.s als Tätigkeit selbst nach, wobei er diese mit Hilfe des alten Prutzschen Satzes „der Journalismus überhaupt in seinen vielfachen Verzweigungen stellt sich als Gespräch dar, welches die Zeit über sich selber führt" (der jedoch mehr als Aphorismus, denn als arbeitsmögliche, wissenschaftliche Definition aufzufassen ist), vollauf als Journalistik kenntlich machen will. Die Schriften R.s werden chronologisch angeführt und inhaltlich referiert. Ein Abschlußkapitel gibt von der Reichardtschen Position aus eine Umschau auf die musikalische Zeitschriftentätigkeit von Mattheson, Mizler, Scheibe, Hiller, Cramer und sucht einen Anschluß an die musikkritischen Arbeiten von Forkel, Rochlitz, E. T. A. Hoffmann, Schumann herzustellen.

Beide Untersuchungen beruhen in allem Datenhaften auf der Biographie von Schletterer. Man möchte wünschen, eine Erscheinung wie R., die so zwischen den Zeiten, Systemen und Persönlichkeiten steht, gerade in ihrer „zerteilten Ganzheit" dargestellt zu sehen. Wilhelm Ehmann

Doflein, Erich u. Elma. Das Geigen-Schulwerk. Eine Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen, als Lehrgang des Violinspiels aufgebaut. Mainz, B. Schotts Söhne.

Das vorliegende Schulwerk erweist sich als außerordentlich beachtliches, weil durchaus originelles und von ganz neuen Gesichtspunkten aus aufgebautes violinpädagogisches Werk. Vereinzelter heftiger Widerstand, den es bei älteren Musikpädagogen gefunden hat, erklärt sich nicht nur aus der pädagogischen Methode, in welcher in „Heft I: Musik in Dur" das Notenlesen mit dem Do-Schlüssel von den leeren Saiten aus mit fortschreitendem Umfang der benützten Töne bis 8 beigebracht wird, während erst das 11. Kapitel zur Notierung der Tonarten im Violinschlüssel übergeht, — der vereinzelte Widerstand richtete sich vor allem gegen die Haltung und die Auswahl des Musikgutes. In der Auswahl der Übungsstücke tut sich die Grundhaltung der Herausgeber kund. Eine gewisse Einseitigkeit läßt sich ihr nicht absprechen, die aber an allem Charaktervollen und jedem strengen Geschmack zu rügen wäre. Der Hrsg. schließt die „Romantik" aus: die Musik von 1750 bis 1800 ist nur in wenigen, die von 1800 bis 1918 überhaupt nicht vertreten. Daraus ist dem Hrsg. der schwerste Vorwurf gemacht worden. Wer aber die Geistesströmung der Jugend, vor allem in der Jugendbewegung, in den letzten 10 Jahren liebevoll beobachtet hat, der weiß, daß dieses Beiseitelassen kein Hochmut und keine Verachtung, sondern nur eine selbsterzieherische Bescheidung bedeutet. Heft II bringt erste Lage: Musik in Dur und Moll, Heft III, erste Lage: Ausbau und Abschluß, Heft IV Lagenstudien, Heft V Zusammenfassung; das ganze Werk steigt nur bis zu „mittlerer" Schwierigkeit auf. Von hier aus ist auch Sinn und Aufgabe zu verstehen: nicht der „Virtuose" soll das Ziel sein, sondern eher der „Laie", dem wieder eine neue Stellung innerhalb der Musik zufallen soll. Es sind die Mißverständnisse, die bei älteren Violinvirtuosen und -pädagogen begegnen, keine solchen, die auf persönliche Geschmacksverschiedenheiten zurückgehen, sondern solche, die aus dem Zusammentreffen zweier in Welt- und Kunstanschauung total verschiedener Generationen folgen! Was diese junge Generation will, mag sie nun irgendwie tatsächlich verankert sein in der „Jugendbewegung" oder doch ganz unentrinnbar beeinflußt, ist eine neue Gesamteinordnung der Lebensmächte, darunter eine Neueinordnung der Musik in das Leben. Von hier aus wird Haltung und Geschmack bestimmt: Ziel ist Selbstzucht

und Zurückhaltung. Expansive Gefühlskunst, wie die des 19. Jahrhs., wird mit vorsichtiger Reserve umgangen. An der „strengen", weil intensiven, nach innen gekehrten und keuschen Kunst des Reformationszeitalters, des 17. Jahrhs., der Zeit bis zum „subjektiv erregten Kontraststil" (Schering) wird dieses Ideal geschaut. Daß nun in unserem „Schulwerk" diese „alte Kunst" so ausschließlich neben der „neuen" herrscht, ist kein einfaches „historisches Interesse", das müssen auch die Gegner langsam einsehen. Daß hier neben Chorälen (in den älteren „rhythmischen" Fassungen, versteht sich!), alten Tanz- und Volksweisen vorzugsweise des 16. Jahrhs. zweistimmige Sätze von Kaspar Othmayr 1547, Gumpeltzhaimer 1606, Corette 1718 u. a. stehen, ist kein „Historismus", sondern fast Glaubenssache. Und wer sollte sich (vor allem unter uns Musikhistorikern) nicht freuen, wenn damit im jungen Laien oder Musiker der Anfang zum Verständnis älterer Kunst gelegt wird, die nicht mehr historische, museale Kuriosität bleibt, sondern geliebt wird? Heft II und III bringen solche Stücke, vornehmlich Duette wie von Monteclair 1712, Pezel 1674, Boismortier 1724, de la Barre 1711 usw., auch Kanons, in erfreulicher und kenntnisreicher Auswahl! — Neben dieser lebensnah empfundenen älteren Musik steht, wie gesagt, ausschließlich „Neue Musik" in eigens geschriebenen oder reproduzierten Stücken von Hindemith, Bartók, Friedemann, Orff u. a. Es ist doch wohl fast eine Selbstverständlichkeit, daß der moderne Pädagoge nicht um die Musik der Gegenwart herumkommt. Daß hier diejenigen Musiker (die beiden besten Hindemith und Bartók) ausgewählt werden, die dem Lebens- und Empfindungsstil der jungen Generation nahe kommen, ist nur zu verständlich. Wie diese Meister sich den hier umschriebenen Zielen unterstellen können, zeigt nicht etwa leere Anpassung, sondern Übereinstimmung in der Haltung! (Man stelle sich vor, wie vielleicht Strauß und Pfitzner als romantische Erlebniskünstler auf eine Aufforderung zur Komposition solcher kleinsten Schulduette reagieren würden!) Die scharfe Kritik, die gegen diese Einstellung auf die „Neue Musik" erfolgt ist, ist also durchweg einseitig! — Im „Schulwerk" des Ehepaares Doflein dürfen wir ein zeitgemäßes und dringend erwartetes pädagogisches Werk begrüßen, das nicht nur den Berufsgeiger, sondern noch mehr den musikalischen Jugenderzieher angeht. Dem Schulwerk zur Seite ist folgendes Werk gestellt worden:

Spielmusik für Violine. Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik, hrsg. von Erich Doflein. Mainz, B. Schotts Söhne.

Alte Musik. Heft I. Altfranzösische Duette für zwei Violinen. Leichte kontrapunktische Sonaten und Suiten aus der Zeit um 1720. — Ist eine treffliche Auswahl meist kanonischer Stücke, einer Sonate 1726 von Boismortier, einer „Sonate dans le goût italien" 1738 von Michel Corette (die den Stil der Italiener in Thematik und Aufbau völlig übernimmt, im Gegensatz zu den echt französischen Menuetten des folgenden Stückes), einer „Suite dans le goût français" 1738 von Corette, je einer Suite von de la Barre 1710 und Louis Hotteterre 1712. — Heft II bringt „Bicinien für Violinen. Zwanzig zweistimmige Fantasien aus der Zeit um 1600", darunter je mehrere aus P. Matthyß' „Kabinett 1646", Gastoldi 1598, Morley 1595, Lasso 1571, Lupacchino. — Der „Alten Musik" steht zur Seite eine Sammlung „Neue Musik", in 7 Heften gesammelt, darunter Heft I und II prächtige Stückchen für zwei Violinen voll Form und Leben von Hindemith (Heft I Wiederholungen aus dem „Schulwerk"), Heft III und IV „Ungarische Komponisten" Bartók, Kadosa, Seiber, Jemnitz, Heft V wird Neue Solostücke (Hindemith, Reutter, Toch u. a.) bringen; Heft IV enthält „Neue Inventionen und Fugen" für 2 Violinen (Hindemith, Zuckmayer u. a.), Heft VII „Klang und Rhythmus" (Suiten für 2 Violinen von H. Reutter und H. Bornefeld u. a.). — Heft VIII Variationen und Suite für 2 Violinen von Ernst Pepping.

Hans Engel

Weigl, Bruno. Handbuch der Orgelliteratur. Vollständige Umarbeitung des Führers durch die Orgelliteratur, hrsg. von Kothe-Forchhammer, neubearb. von O. Burkert. Systematisch geordnetes Verzeichnis der Solokompositionen und instruktiven Werke für Orgel, der Schriften über Orgel und Orgelbau sowie der Werke allgemeinen, theoretischen, biographischen und geschichtlichen Inhaltes. Zusammengestellt, mit kritischen Erläuterungen und Angabe der Schwierigkeitsgrade versehen. VIII, 318 S. Leipzig 1931, F. E. C. Leuckart.

Der Verlag Leuckart entspricht einem seit Jahren in der Organistenwelt empfundenen Bedürfnis, wenn er den 1890 zum erstenmal erschienenen „Führer durch die Orgel-Litteratur" von B. Kothe und Th. Forchhammer, der 1895 von Kothe mit einem Nachtrag versehen und 1909 von O. Burkert

ergänzt wurde, in einer Neugestaltung vorlegt. Der besondere Vorzug der Neubearbeitung Bruno Weigls liegt in der übersichtlichen Gliederung des ungeheuren Stoffes, in der Scheidung von Originalwerken und Bearbeitungen, in der Bezeichnung der Schwierigkeitsgrade, die fast durchweg zuverlässig ist, und in der Angabe der Erscheinungsjahre, soweit eine solche möglich war.

Weigl hat das Verdienst, die umfangreiche Literatur des Orgelspiels einer Durchsicht unterzogen und sie nach ihrer Verwendbarkeit gruppiert zu haben. Er begnügt sich nicht mit dieser Sammel- und Registriertätigkeit, sondern bemüht sich, in seinem Handbuch durch Erläuterungen und Beschreibungen der Werke dem Organisten einen Leitfaden durch die im Handel erhältlichen Druckwerke zu geben. Diesem Bestreben entspricht freilich der Nachteil, daß in vielen Fällen die Erläuterungen zu Beurteilungen werden, die den subjektiven Standpunkt des Bearbeiters widerspiegeln, ohne absolute Gültigkeit haben zu können. Weigls Geschmack und Urteil ist in einer bestimmten Stilrichtung der neueren Musik verankert, die er in seinen eigenen Kompositionen und in seinen Studien zur Harmonielehre zum Ausdruck bringt. Er erteilt von da aus Zensuren über andere zeitgenössische Strömungen, die ihm persönlich fremd sind, und er beurteilt insbesondere aus dieser zeitlich gebundenen Einstellung weiter zurückliegende Musik wie die der Romantik, des Barock und Vorbarock, die seinem Erleben fern steht. Das besondere Betonen der persönlichen Note, der „Persönlichkeit des Ausdrucks", die in den „kritischen" Erläuterungen einzelnen Komponisten zu- und abgesprochen wird, ist zu subjektiv bedingt, als daß der Spieler von hier aus einen gültigen Maßstab für die Auswahl und Wiedergabe der Werke haben könnte. Es erscheint zudem als unmögliches ästhetisches Kriterium einer Orgelkunst gegenüber, die im Kultischen verwurzelt ist und ihre wichtigste Aufgabe in liturgischer Zweckbestimmung sieht. So kann es passieren, daß etwa Regers Choralvorspiele opus 79b als ganz schlichte Vorspiele bezeichnet werden, die „lediglich" dem praktischen Gebrauche gewidmet sind (S. 102), während des Verfassers eigene „Stimmungsbilder" zu Chorälen op. 12 und 19 ein Auszug aus Kritiken begleitet, die ihren „subjektivsten Empfindungsausdruck von ergreifender Tiefe" rühmen und „das hervorragendste Stück des Heftes ... zu den besten, in Deutschland und Österreich schon überall gekannten und vielgespielten Schöpfungen der neuzeitlichen Orgelliteratur" rechnen (S. 108f.), in dieser Klassifikation also wegen ihres „persönlichen" Ausdrucks als konzertante Musik auch qualitativ über Regers liturgische Gebrauchsmusik stellen. Die starke Bindung an Ideale des eigenen Schaffens zeigt sich beinahe grotesk in der Beurteilung von Günter Raphaels op. 22, 2 (S. 31), die abzudrucken, wir uns nicht versagen können: „Günter Raphael muß irgend jemand von großem Einfluß hinter sich stehen haben; es wäre sonst nicht möglich, daß seine ganz tonal gehaltenen Werke Verleger und Publikum [demnach wäre dieser große Unbekannte also ein Massenhypnotiseur?] fänden. Manchmal scheint der Komponist schlecht zu hören und bringt auf seinem Instrument Mißtöne hervor, die wohl atonal klingen sollen, mit der Atonalität aber nichts zu tun haben. Raphaels Thematik stützt sich ebenso wie seine Technik ganz auf Bach, so daß es bis auf die gelegentlich auftretenden Kakophonien (die auf Gehörstörungen schließen lassen) nichts übrig bleibt, das für den Komponisten charakteristisch sein könnte". Ähnlich erheiternd wirkt (S. 93) die Feststellung, daß K. Höller in seinem op. 1 „in der zweiten Hälfte des 19. Taktes der 5. Variation bis auf R. Wagner zurück" geht. Nicht minder groß ist die Unsicherheit des Urteils älterer Musik gegenüber. Die Divergenz der Beurteilung zu zeigen, genügen drei Beispiele: eine *C*dur-Tokkata Pachelbels erscheint dem Beurteiler als ein „inhaltlich (!) wenig interessantes, fast nur auf Terzen- und Sextenfolgen gestelltes Stück" (S. 30), wobei der Kritikus Inhalts- und Stilprobleme verwechselt. Pachelbels „schöne *d*moll-Ciacona" ist nach Weigls Feststellung „eins von seinen vielen Orgelwerken, deren Wiedergabe verdienstvoll ist; sie wird viel gespielt und sehr geschätzt" [siehe dazu das oben abgedruckte Zitat auf S. 108f.], womit der Verfasser also persönliche Stellungnahme vermeidet, anscheinend deshalb, weil er nichts zur Charakteristik des Werks zu sagen weiß. Reubkes „94. Psalm" dagegen ist ihm (S. 12) „eine der großartigsten, gewaltigsten Tonschöpfungen, die für die Orgel geschrieben wurden. Sie steht in ihrer Art einzig in der Orgelliteratur da". Ohne Beurteilung läßt Weigl die älteren und neueren Kompositionen, die laut Vorwort entweder Durchschnittswerke oder so schlecht sind, daß sie keine kritische Wertung verdienen. Der Leser wird staunen, wer und was sich alles darunter findet.

Unsicher wie Weigls ästhetisches Urteil sind auch seine historischen und tatsäch-

lichen Bemerkungen. Nur ein paar Stichproben: Scheidt lebte nach Weigl (S. 196) in der ersten Hälfte des 16. Jahrhs. Frescobaldis Todesjahr wird bald mit 1643, bald mit 1644 angegeben. D'Angleberts Fugen sind seinen „Pieces de Clavecin" 1689 eingefügt, nicht einem Livre premier „Quelques Fugues pour l'orgue" entnommen (S. 39). Im dritten Heft von Commers „Compositionen ... aus dem 16. 17. u. 18ten Jahrhundert" steht nur ein Caldara zugeschriebenes Stück, während die übrigen dort abgedruckten Sätze süddeutsche Gebrauchsmusik sind und in keiner Weise „alle den großen Zug des altitalienischen Meisters erkennen lassen" (S. 173). Die Authentizität von Riegels Praxis Organoedi, nach Weigl (S. 183) „eine nicht hoch genug zu schätzende Sammlung wertvoller alter Orgelsätze", ist mehr als zweifelhaft. In DTÖ XIII/2 stehen, was seit Seifferts und Berends Feststellungen bekannt sein dürfte, Werke N. A. Strungks unter Reutters Namen (zu S. 195). Die Fabel von der Wassermusik Händels ist nicht zuerst von Flower berichtigt worden, sondern von Michael (zu S. 289). Zu den Humoristika gehört Weigls Feststellung (S. 174), Reger habe in den Choralvorspielen seines op. 135a „eine sehr wertvolle Nebeneinanderstellung von Choralvorspielen zumeist (!) vorbachscher Meister wie: Ph. Nicolai, Neander, Vulpius, Rinckart usw." vorgenommen und diese Werke „meisterhaft für die moderne (!) Orgel übertragen". Hat der Autor eines Handbuchs der Orgelliteratur nicht den Stil Regers bei diesen „vorbachischen Meistern", die zum Teil nicht einmal Musiker waren, herausgehört, und hat er nicht gemerkt, daß er vorher (S. 103) Regers op. 135a als Summe des meisterhaften Könnens Regers bezeichnet hatte? Weigls Hymnus auf Werkers Studien zum Wohltemperierten Klavier (S. 294), das Buch zeige, „was deutscher Geist und deutsches Denken an Durchdringen von Kunstwerken verflossener Zeiten vollbringen und zu welchen märchenhaften Resultaten eine solche Arbeit führen kann", unterschreiben wir mit dem Bemerken, daß auch uns diese Resultate märchenhaft erscheinen, wenn schon in anderem Sinne.

Mit Recht hat Weigl sein Handbuch nicht zu einem Katalog aller existierenden Orgelwerke ausgestaltet, sondern manche Spreu von vornherein beiseite gelassen. Leider sind ihm aber auch viele wertvolle Werke der älteren und neueren Literatur unbekannt geblieben, und sein Glaube (S. VI), kein bedeutendes Werk übergangen zu haben, besteht zu Unrecht. Niemand weiß besser als der Verfasser einer Geschichte des Orgelspiels, wie schwer es ist, Material in einiger Vollständigkeit zusammen zu bekommen. Aber Weigls Handbuch fehlen merkwürdigerweise auch leicht erreichbare Publikationen. Völlig unverständlich ist, daß die Neudrucke in Seifferts Organum überhaupt nicht berücksichtigt worden sind. Von neueren Ausgaben älterer Meister, die für den praktischen Gebrauch des Organisten bestimmt sind, vermißt man u. a. Fischers Neudruck der Choralbearbeitungen Joh. Christoph Bachs, Matthaeis Pachelbelausgaben, Poppens Waltherausgabe, Gurlitts Praetoriusausgabe, von älteren Guilmants Schererausgabe und de Langes Neudruck von Georg Muffats Apparatus, den übrigens Weigl Gottlieb Muffat zuschiebt. Sehr spärlich sind Neudrucke älterer französischer Orgelmusik aufgeführt, so daß Namen wie Nivers, Lebègue, Boyvin, Jullien, Guilain, Dornel, Dandrieu, Calvière, Corette und Beauvarlet-Charpentier fehlen. Raugels „Maîtres français de l'orgue" und die Editions de la Schola hätten viel Material liefern können. Von Neudrucken alter Italiener fehlen an leicht greifbaren Alceo Tonis Rossi- und Zipoli-, Benvenutis Cavazzoni- und Buonamicis Della Ciaja-Ausgaben. Für die ältere deutsche und italienische Orgelmusik hätte der Herausgeber aus der Zeit der Gemeinschaftsliteratur von Klavier und Orgel auch Neuausgaben von Klavierwerken heranziehen müssen. Von der Bedeutung der spanischen Orgelkunst hätten Pedrells Organista litúrgico, Pedrells und Villalbas Antologien und die Cabanilles-Ausgabe von Anglès Anschauung geben können. Mag man das Fehlen mancher wichtigen älteren Werke auf die Unmöglichkeit, sie im Handel zu erhalten, zurückzuführen, so waren wohl andrerseits bei Bearbeitung des Handbuchs manche neueren Werke noch nicht erschienen. Immerhin fehlen viele bedeutsame Werke neuerer deutscher Orgelmusik, die bei der Zusammenstellung des Buches schon vorgelegen haben dürften. Sehr schlecht ist auch die neuere ausländische Orgelliteratur weggekommen. Ganz willkürlich ist das Verzeichnis der Schriften und Bücher (Kap. XV und XVI) zusammengestellt. Hier fehlt jede englische und italienische Literatur (mit Ausnahme der kompilatorischen Storia dell' organo von Bossi-Tebaldini), aber auch der weitaus größte Teil der französischen und deutschen, darunter Burgemeisters, Pirros, Gastoués, Fleurys und Y. Rockseths Arbeiten, Mosers Hofhaimerbuch und selbst so weit verbreitete wie der Bericht über die Freiberger Tagung, Gurlitts Ausgabe des Syntagma, Seifferts Geschichte der Klavier-

musik, Töpfers Werke und die deutsche Ausgabe von Lochers Buch über die Orgelregister. Daß der Bearbeiter eines Handbuchs der Orgelliteratur Mahrenholz' Buch über die Orgelregister nicht gelesen hat, sei nur als Tatsache registriert.

Gotthold Frotscher

Neuausgaben alter Musikwerke

Auserlesene deutsche Gesänge für drei Stimmen. Der erste Teil für Knaben oder Frauen von Lechner, Langius, Le Maistre. Hrsg. und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Ernst Fritz Schmid. 8°, 2+18 S. Augsburg [1926], Bärenreiter-Verlag.

Das Heft enthält 12 Lieder, 4 von Lechner aus den deutschen Villanellen von 1590, 6 von Langius aus den „Neuen Deudschen Liedern" von 1583 und 1597, 2 von Le Maistre aus deutschen und lateinischen Gesängen von 1577. Die Ausgabe ist mit modernen Schlüsseln (die originalen vor jedem Stück), Taktstrichen und Tempo- und Vortragsvorschriften versehen. Die Aufeinanderfolge der Lieder halte ich für nicht gerade glücklich, eine Anordnung Le Maistre, Lechner, Langius wäre sinnvoller gewesen.

Es ist nun die Frage, was für die Musikwissenschaft mit solchen bunten Zusammenstellungen gewonnen ist. Obwohl diese nicht zu wissenschaftlichen Zwecken veranstaltet werden, hat die Wissenschaft das Recht und die Pflicht, ihre Maßstäbe an das Auswahlverfahren, nach dem solche Neudrucke ediert werden, anzulegen. Sie hat durchaus kein Interesse daran, daß Sammlungen auseinandergerissen und in neuen Sammeldrucken verstreut werden. Das Ziel der Musikwissenschaft kann und muß, streng genommen, nur die Gesamtausgabe sein, da nur diese eine umfassende und ausreichende Kenntnis und damit auch wissenschaftliche Beurteilung und Bearbeitung eines Meisters gewährleistet. Es bedeutet immerhin eine empfindliche Störung des wissenschaftlichen Editionswerks, wenn inzwischen die sogenannten „schönsten" Stücke in der Hochflut der Neudrucke fortgeschwemmt worden sind. Dadurch wird unter Umständen das Lebenswerk eines Komponisten, statt aus den verstreuten Quellen gesammelt zu werden, noch einmal auseinandergestreut und eine Gesamtausgabe illusorisch gemacht. Ich darf als sprechendes Beispiel für letzteren Fall unsere Stoltzer-Ausgabe (DDT Bd. 65) anführen, die sich heute auf die lateinischen Werke beschränken muß, da die deutschen Lieder in den verschiedensten Neuausgaben bereits vorliegen. Da die Zahl der Neudrucke übrigens schlechterdings unübersehbar geworden ist, eine Bibliographie außerdem nicht vorliegt, so läuft man stets Gefahr, Werke doppelt und dreifach zu publizieren, statt unedierte herauszubringen. Um aber auf wichtigere praktische Folgen zu kommen: Es ist heute manchmal bequemer und — was doch wohl entscheidend mitspricht — billiger, sich das Material für eine Arbeit aus den Quellen zu spartieren, als sich alle Teil-Neudrucke zu beschaffen, die meist wieder nicht ausreichen und von der Heranziehung der Quellen doch nicht entbinden, abgesehen davon, daß man viele garnicht entdeckt. Das trifft vor allen Dingen auf alle die Fälle zu, in denen Werke verschiedenster Meister und Epochen in mehr oder weniger umfänglichen Zusammenstellungen herauskommen.

Die Musikwissenschaft ist sich wohl bewußt, daß die Welt nicht darauf warten kann, bis alle Meister in Gesamtausgaben herausgestellt sind. Dadurch ändert sich aber an ihrer grundsätzlichen Stellung zu Teilausgaben nichts. Sie kann diese im Augenblick sogar begrüßen und selbst veranstalten, da etwas immer noch besser ist als nichts, solche Sammlungen wie die vorliegende bedeuten trotzdem eine Gefahr, da sie nicht weniger als vier geschlossene Werke auseinanderreißen. Die wertvolle Tätigkeit der musikalischen Jugendbewegung für die Pflege alter Musik und die Bereitstellung relativ billigen Anschauungsmaterials zur Musikgeschichte in allen ihr zukommenden Ehren, gegen ein solches Verzetteln von geschlossenen Sammlungen müßte die Wissenschaft doch allerlei einwenden. Wenn auch die Betonung des nichtwissenschaftlichen Zwecks der „Ausgaben für den praktischen Gebrauch" nicht zu überhören ist, so sollte doch die Trennung zwischen wissenschaftlicher und „Gebrauchs"-Editionspraxis endlich einmal fallen. Unter den Gebrauchsausgaben finden sich sehr viele, die allen wissenschaftlichen

Anforderungen voll genügen. Das wären dann „wissenschaftliche Gebrauchsausgaben", wie wir sie uns wünschen.

Die Musikwissenschaft hat jedenfalls die Aufgabe, noch stärkere Verbindungen als bisher zu dieser Praxis herzustellen. Diese können jedoch niemals durch ein Nachgeben, sondern nur durch eine Forderung geschaffen werden. Zum Ersten, was diese Forderung enthält, müßte gehören, daß entweder nur geschlossenen Sammlungen veröffentlicht werden, oder, wo das unmöglich ist, daß nur einheitliche Teilausgaben veranstaltet werden, indem etwa nur Werke eines einzigen Meisters in einem Neudruck vereinigt werden. Solche bunten Auswahleditionen wie die vorliegenden 3st. Gesänge erschweren dem Historiker nur den Überblick und die Arbeit, da sie über eine Epoche, für die uns glücklicherweise die Beschaffung des Materials infolge der Gepflogenheit, vom Komponisten selbst zusammengestellte Drucke herauszubringen, relativ leicht gemacht worden ist, das unübersichtliche Netz der Sammeldrucke des 20. Jahrhunderts zu ziehen drohen.

Hans Albrecht

Nun singet und seid froh! Alte Weihnachtslieder für 2 bis 5 Stimmen. Hrsg. v. Hermann Meyer und Karle Vötterle. 8°, 31 S. Augsburg 1926, Bärenreiter-Verlag.

Das vorliegende Heft, Bestandteil des „Musikalisch Hausgärtlein. Für die deutsche Jugend und die Singgemeinde angelegt von Walther Hensel", enthält 14 Sätze, unter deren Komponisten Michael Praetorius mit 10 Liedern die erste Stelle einnimmt. Neben ihm sind vertreten mit je einem Satz: Johann Walther, Seth Calvisius, Eccard und Bodenschatz. Taktstriche, verkürzte Werte, moderne Schlüssel (ohne Angabe der originalen), Phrasierungsbögen und dynamische Vorschriften charakterisieren die Ausgabe als der älteren Editionspraxis der Jugendbewegung folgend. Hans Albrecht

Mitteilungen der DGMW

Ortsgruppe Berlin

Am 9. März: Vortrag von Prof. D.Dr. Hans Joachim Moser über „Vokale Hausmusik des Barock". Leitung der musikalischen Darbietungen: Prof. D.Dr. Max Seiffert. — Der Vortragende berichtete, daß ihn einerseits die Frage nach dem geschichtlichen Hintergrund von H. Schützens Deutschen Opitzmadrigalen, andrerseits das Gestaltproblem einer geschlossenen Entwicklung des deutschen Chor- und Sololiedes auf jene Forschungen gebracht habe, deren Ergebnisse nunmehr in seinem Werk „Corydon", Braunschweig 1933, Litolff, vorlägen. Er schilderte den Verlauf der von Schütz und Schein ausgehenden Richtung des mehrstimmigen Generalbaßliedes (C. Kittel, H. Albert, Joh. Phengius, Seb. Lemle, Joh. Theile). Eingehender besprach er die von ihm in Zürich entdeckten langgesuchten „Lustigen Madrigale ..." von Seb. Knüpfer, die einen großen Zuwachs an künstlerischen Werten darstellen. Diese Entwicklungsreihe führt zu den Ensembleliedern von J. J. Loewe und J. J. Weiland, zu Joh. Krieger, zu den Kanons von J. Löhner, und schließlich zu Joh. Fr. Reichardts und J. Haydns Quartettgesängen. Der volkstümlich-quodlibetische Zweig führt von M. Francks Zeitvertreiber über die Lustigen Vinetten von D. Friderici zu J. C. Horn, W. Briegel, S. Capricornus, Er. Kindermann, F. de La Marche und vor allem zu der neuen Augsburger Liederschule (J. Banwart, J. M. Gletle, M. Keltz, J. M. Caesar)[1]. Mit besonderer Liebe entwarf der Vortragende die Gestalt des nach Göppingen verschlagenen Dan. Speer, dem er („Euphorion" 1933) neben drei pseudonymen Quodlibetbänden vier anonyme Musikantenromane zwischen J. Beer und W. C. Printz bzw. J. Kuhnau nachweisen konnte.

So zeichnete der Vortragende nicht nur die Umwelt für das Bach-Quodlibet von 1705, sondern auch für G. J. Werner, S. Sailer, F. X. Brixi und F. J. Aumann mit ihren Jux-

[1] Vgl. Moser, Über die Augsburger Liederschule als Bodenbereiterin für Rathgebers Tafelkonfekt. (In: Theodor Kroyer-Festschrift, Regensburg 1933.)

kantaten, die den Weg weisen zu den „Ludlams-, Schlaraffen-“ und Liedertafelscherzen des 19. Jahrhunderts.

Unter der Führung von Prof. Seiffert am Cembalo sangen und spielten Studierende der Akademie für Kirchen- und Schulmusik wie der Hochschule für Musik, auch der Vortragende selbst, Werke von Knüpfer, Theile, Kindermann, Speer, Caesar und Rathgeber und brachten damit die Noten aus dem Beispielbande des „Corydon“ zu klingendem Leben. G. B.

Mitteilungen

– Dr. Fritz Bose wurde vom Direktor des „Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin“ (früher Lautabteilung der Preußischen Staatsbibliothek) Prof. Dr. Westermann mit dem Aufbau einer Musikabteilung beauftragt, die die Musikplatten des Instituts musikwissenschaftlich erschließen und damit der Vergleichenden Volksliedforschung und der musikalischen Rassenkunde als Materialsammlung und Forschungsstätte dienen soll.

– Dr. Herbert Gerigk, der bisherige stellvertretende Leiter der musikalischen Abteilung des Ostmarken-Rundfunks wurde zum Direktor der Landeskulturkammer der Freien Stadt Danzig und zum Kulturreferenten der Danziger Senatsabteilung für Wissenschaft, Kunst, Volksbildung und Kirchenwesen ernannt.

– Dr. Rudolf Steglich, dem Privatdozenten für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen, ist die Amtsbezeichnung Außerordentlicher Professor verliehen worden.

– Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat für die Zeit von März bis September 1934 wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen, Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten herausgegeben, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von 15 ℳ durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

– Die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht hat ihre Diensträume nach Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 zurückverlegt. In den regelmäßigen Sprechstunden Mittwochs von 16—18 Uhr und Sonnabends von 11—13 Uhr wird Auskunft gegeben über musikalische Fortbildungsmöglichkeiten und Fragen musikpädagogischer Art.

April **Inhalt** 1934

	Seite
Willi Apel (Berlin), Die Tabulatur des Adam Ileborgh	193
Egon Wellesz (Wien), Studien zur byzantinischen Musik	213
Fritz Bose (Berlin), Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft	229
Walter Serauky (Halle), Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie	232
Kleine Beiträge	244
Bücherschau	249
Neuausgaben alter Musikwerke	254
Mitteilungen der DGMW	255
Mitteilungen	256

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 5/6 Mai/Juni 1934

Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung

Von

Edmund Wachten[1], Berlin

Wenn wir bei einem Kunstwerk von seiner Seele als dem unerschöpflichen Quell des Intuitiven sprechen, so läßt sich dies beschreibend deuten, nie aber logisch, klar, gestalthaft ergründen und darlegen. So bleibt dem Forschenden nur die Ergründung der formalen Gestaltung eines Werkes als faßbares Ergebnis, einer tieferen Deutung des seelischen Gehalts näherzukommen. Die Form eines Kunstwerks ist der ureigenste Ausdruck der inneren Schau des Seelischen und seiner dynamischen, rhythmischen Tragkraft. Wie wir von einer Rhythmik des Dramas und nicht von einzelnen Versformen sprechen, so sprechen wir auch von einer Rhythmik eines Musikwerkes, nicht von einzelnen rhythmischen Formen, sondern über eine Ganzheit von Rhythmus im weitesten Sinne. Alfred Lorenz hat dies noch kürzlich treffend so ausgedrückt: „Man muß sich darüber klar sein, daß Form nichts anderes ist als große Rhythmik. Sie besteht einzig und allein im Erfühlen gewisser zeitlicher Abschnitte, die ebensosehr durch harmonische, melodische, dynamische und koloristische Elemente unserem Empfinden nahegebracht werden, wie durch metrisch-rhythmische Periodik“[2]. Eine große Seele ist im Kunstwerk ohne die tragenden Symmetrien einer großen formbildnerischen Veranschaulichung und

[1] Der Gedankengang dieses Aufsatzes ist entnommen dem ersten Teil meiner 1930 beendeten umfangreichen Arbeit über: „Das Formproblem in den Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauß (mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke)“. Bei der Vielgestaltigkeit und Verzweigtheit der zu erörtenden Fragen ist der Verfasser sich des Unzulänglichen einer gedrängten Zusammenfassung voll bewußt. Es konnte daher nur versucht werden, darzustellen, worauf in großen Zügen das Straußsche Formproblem beruht. Im übrigen muß ich auf die in Kürze zu erwartende Druckausgabe meines Werkes (in Subskription bei dem P. Heitz-Verlag, Straßburg) verweisen.

[2] „Parsifal“, S. 2, Berlin 1933.

Einheit nicht denkbar. Die Form ist gleichsam der Atem eines vielgestaltigen Organismus, durch den erst die Seele ihren Wert und ihre Schönheit zu offenbaren vermag. Ihre Sinnerfüllung endet immer wieder im Seelischen. Das hat auch in einem Gespräch zwischen Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß seinen Ausdruck gefunden, als beide Meister bei einer Erörterung über die „Ägyptische Helena" den Sinn ihrer künstlerischen Formmittel erwähnten. Es heißt da u. a.[1]:

„Er (der Dichter) kann vermöge seiner Handlung etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen. Er kann etwas im Zuhörer leben machen, ohne, daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist. Er kann fühlen machen, wie zusammengesetzt das scheinbar Einfache, wie nahe beisammen das Weitauseinanderliegende ist. Er kann zeigen, wie aus einer Frau eine Göttin wird, wie aus einem Lebendigen ein Totes heraustritt — er kann das ungeheuere Gemenge ahnen lassen, das durch eine Maske des Ich zur Person wird. Darum nannten die Alten ja Maske und Person mit einem Wort. Er kann das Verschwiegene anklingen, das Ferne plötzlich da sein lassen. Er kann seine Gestalten über sich selbst ins Riesige hinauswachsen lassen, denn das tun Sterbliche in gewissen seltenen Momenten. In einem „natürlich" geführten Dialog aber ist dafür kein Raum. Das Natürliche ist die Projektion des ungreifbaren Lebens auf eine sehr willkürlich gewählte soziale Ebene. Das Maximum unserer kosmisch bewegten, Zeiten und Räume umspannenden Menschennatur läßt sich nicht durch die Natürlichkeit einfangen."

„Aber, was sind das für Kunstmittel? Können Sie sie nicht näher definieren?"

„Wie ich die Handlung führe, die Motive verstricke, das Verborgene plötzlich anklingen lasse, das Angeklungene wieder verschwinden — durch Ähnlichkeit der Gestalten, durch Analogien der Situation, durch den Tonfall, der oft mehr sagt als die Worte."

„Aber das sind ja meine — das sind ja die Kunstmittel des Musikers!"

Den Inhalt dieser Worte rechtfertigt das Straußsche Werk in allen seinen Teilen. Und gerade in der Gesetzmäßigkeit, mit der in seinen Sinfonischen Dichtungen und Bühnenwerken ein bestimmtes Prinzip der Symmetriebildung durchgeführt wird, vollzieht sich in der Form eine einheitliche Grundströmung, die die große Rhythmik der Straußschen Musik darstellt. Aus dieser Beharrlichkeit der Symmetriebildung erwächst jeweils die Architektur eines Werkes. Die Grundbedingungen der musikalischen Architektur beruhen auf denselben Grundsätzen, wie die der baulichen, nur mit dem Unterschied, daß die bauliche Architektur etwas Gewordenes darstellt, die musikalische etwas Werdendes. So ist auch das, was wir Gedanke oder Sinnbild in musikalischen Kunstwerken nennen, innerhalb der Symmetrien immer etwas Werdendes.

Dieses Entstehen, Werden von Form ist stets von zwei Kräften der Formbildung beherrscht gewesen: der logischen und der improvisatorischen, jene mehr vom Geistig-Begrenzten, diese mehr Expansiven-Gedehnten. Die improvisatorische, d. h. freie Form ist ungebunden in der expansiven Ausprägung ihrer Inhalte, — der Inhalt der logischen Form dagegen ist durch gesetzmäßig strenge Gliederung gekennzeichnet und begrenzt. Was ich hier als „logische Form" bezeichne, ist nur als eine Erweiterung des Begriffs strenge Form gedacht. Beide Formbegriffe beruhen darauf, daß ihre strukturellen Formgesetzlichkeiten einer bestimmten Ordnung unter-

[1] H. v. Hofmannsthal: „Die Ägyptische Helena". „Neue freie Presse", Wien. 8. IV. 1928 (Erstdruck).

worfen werden. Logische Form erweitert den Begriff insbesondere dahin, daß die Logik der einem Werk zugrundegelegten und mit ihm verschmolzenen Dichtung für die Logik der harmonischen, thematischen, rhythmischen, dynamischen Ordnung in einem besonderen Maße mitbestimmend wirkt. Die deutsche Musikgeschichte ist im großen und ganzen ein stetiger Kampf gegen die improvisatorisch-malerische Einstellung. Sie erkennt daher mit Recht in Joh. Seb. Bach und seiner strengen Formauffassung ihren vorbildlichsten Vertreter deutscher Geistesrichtung an. Und immer wieder ist es Bachscher, deutscher Geist, der bei Beethoven zur Fuge führt und zur Polyphonie bei Wagner, Reger, Strauß und manchen unserer Jüngsten. Die Harmonik mag in der Monumentalität deutscher Formempfindung noch so sehr ihren rhetorischen Einfluß geltend machen, sie mag auch noch so weit zu harmonischen Höhepunkten wie im „Tristan", in „Salome" oder „Elektra" gelangen, — der logische Aufbau entscheidet über ihre Grenzen und Weiten. Dieses stete Ineinandergreifen von logischer Zweckmäßigkeit (im Sinne der zitierten Hofmannsthalschen Worte) und improvisatorischer Schwungkraft hat der deutschen Formgebung ihren so oft mißverstandenen Ausdruck der Formgärung gegeben. Fuge und Sonatenform, die beide in Deutschland den höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht haben, spiegeln diese Geistesveranlagung wieder, — die immer über die logische Form hindurchbrechende improvisatorische, die immer wieder vom Logischen gebändigte Improvisation. Die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Bachschen Fuge, die wechselvollen formalen Eigenschaften der Haydnschen Sinfonie, die elementaren Improvisationen in den letzten großen Sonaten Beethovens, in seiner neunten Sinfonie, sind bedeutende Zeugnisse für diesen Geist. Die Leitmotivtechnik, die von Wagner und Richard Strauß zur höchsten Vollendung geführt wurde, hat wiederum ihren Ursprung in der deutschen Formgärung von logischer Überordnung des Geistigen über das Improvisatorische des Gefühlsmäßigen.

Die Klarheit, mit der in der Form von Strauß oder Wagner die Logik der Dichtung für die der musikalischen Gliederung und Begrenzung bestimmend wird, muß — darauf ist mit ziemlicher Sicherheit zu schließen — in weitaus tiefere Bezirke des Musikalisch-Schöpferischen reichen, als man gemeinhin angenommen hat, muß einen größeren Entwicklungsraum dichterisch-musikalischer Einheit umfassen als das 19. Jahrhundert und die Fülle anderer Werke früherer Zeiten, die man als „programmatische Werke" bezeichnet hat. Darum ist auch die „Sinfonische Dichtung" keine von der Entwicklung einer fälschlich genannten „absoluten Musik" losgelöster Zweig. Das Wort von der „programmatischen" oder „Programmusik" hat irrtümlicher Weise in der dichterisch-musikalischen Technik der „Sinfonischen Dichtung" einen Sonderfall angesehen, obgleich diese selbst nur eine geradlinige Entfaltung der Geschichte der Musik darstellt. Vielmehr prägt sich gerade in einem Jahrhundert, in dem der Gedanke eines Gesamtkunstwerkes, wenn nicht eine endgültige, so doch eine annähernde Form gewinnen konnte, das Bewußtwerden des Einsseins von Dichtung, also von etwas faßlich Erschautem und gedanklich Vertieftem, und Musik immer stärker aus. Man kann auch sagen, das offene Bekenntnis zu ihrer innigen Verbundenheit. Daß von minder starken Schöpfern Musik an eine Dichtung, an eine überlieferte Form herangetragen wurde, daß andererseits in der naturalistischen Alltäglichkeit schon eine Dichtung gesehen wurde, somit an Stelle einer tieferen

Schau und Gedanklichkeit des Dichterisch-Musikalischen eine Oberfläche deren Projektion wurde, — ist kein Beweis gegen. Denn nicht das Schwache, sondern das Starke hat Gültigkeit. Auch, daß einige große Geister im Reiche der Tonkunst oft nur andeutungsweise von der hinter ihrer Musik liegenden faßlichen Welt sprechen, ist eher ein Beweis für als gegen. Die überraschenden Forschungen von Arnold Schering über die dichterischen Grundlagen der vermeintlich absoluten Tonschöpfungen Beethovens erhellen schlagartig eine neue dämmernde Erkenntnis der Geschichte der Tonkunst, denn hieraus läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ableiten, daß der große schöpferische Impuls des musikalischen Werkes nicht nur bei Beethoven aus dichterischen Verbindungen entstanden ist, sondern — das werden spätere Forschungen noch zu bestätigen haben, — allgemein in der Musikgeschichte. Dieser Rückschluß mag anfechtbar sein, weil er sich noch nicht restlos beweisen läßt. Der Verfasser will jedoch versuchen, in einer seit zwei Jahren in Arbeit befindlichen „Geschichte der Instrumentation" in diesen Gedankengängen die zugrundegelegte These zu begründen, daß jede neue klangliche Entwicklung oder Erscheinung vom Symbolischen ausgegangen und dadurch hervorgerufen worden sei, und sich erst später ins Klang-Spielerische, dem klanglichen Endpunkte gewandt habe. Die neueren Forschungen der Musikwissenschaft werden jedenfalls zu Ergebnissen kommen, nach denen die Tondichtungen eines Richard Strauß nicht als Endpunkt einer abgezweigten tondichterischen Linie angesehen werden können. Es wird dann nicht mehr eine Unterscheidung von absoluter und programmatischer Musik, sondern nur noch die Formverschiedenheit einer tondichterischen Auffassung Gültigkeit haben. Daß die Sonatenform der Wiener Klassiker keine starre Form annahm, wenn sie auch den Gattungsbegriff wahrte, mag nicht zuletzt in ihrem tondichterischen Sinn begründet gewesen sein. Und wie die Ausprägung einer neuen Form sich zeitlich erfüllt, so erfüllt sich auch die mit dieser Form vereinte tondichterische Auffassung. Neue expansive, improvisatorische Kräfte stemmen sich gegen die Überlieferung, neue logische Formen schaffen eine neue Einheit.

Es ist bei Strauß bemerkenswert, daß seine Sinfonischen Dichtungen nur annähernde Gleichheiten mit der Sonatenform aufweisen, sofern diese musikalische Form schon in der dramatischen Aufteilung der Dichtung liegt, daß er aber besonders nach dem Reprisegedanken vorher schon erwähnte Gedanken weiter ausdehnt, wenn die Linie der Dichtung es erfordert. Dieses Bewußtsein von der Gültigkeit einer Form nur aus den Bedingungen eines sich in ihr ganz erfüllenden dichterischen Gedankenganges, läßt die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß die Sonatenform der Klassiker sich mit dem Aufbau einer gleichartigen tondichterischen Formwelt deckte. Der Übergang, den Liszt von der mehrsätzigen zur einsätzigen Sinfonie vollzog und die auch für die Straußschen Sinfonischen Dichtungen maßgebend wurde, geschah nicht aus einem Widerstand gegen die mehrsätzige Sinfonieform selbst; vielmehr war die „Coriolan"- und die „Egmont"-Ouvertüre Beethovens Vorbild, ein sinfonisch-tondichterisches Geschehen nicht mehr in zyklische Sätze zu formen. Die Lisztsche Sinfonische Dichtung aber bestand aus einer Ausdrucksschichtung, die noch nicht in das Gefüge, in den inneren Organismus der Form eingriff. Wohl erhielt das Werk durch den dichterischen Vorwurf eine bestimmte seelische Gesamthaltung, auch war von Teil zu Teil der dichterische Gehalt in den Wandlungen des

Themas ausgedrückt, aber das eine war nicht erreicht: eine neue ureigene tondichterische Technik der thematischen und harmonischen Mittel, die in jeder Tondichtung das Formgefüge bestimmte. Denn das (von mir so benannte) „Lisztsche Gruppenprinzip" hat mit der Straußschen Technik nichts zu tun. Der improvisatorische Tondichter wie Liszt läßt das dichterische Geschehnis in seiner Gesamtheit auf sich einwirken, er steigert sich in das Pathos seines Erlebnisses hinein — der logische Tondichter wie Richard Strauß kennt diese improvisatorische Steigerung nicht. Er setzt der freien Auslegung seelischer Inhalte Grenzen, beschränkt die Expansionskraft des Tondichters auf den Raum, der das einzelne Abbild auf die plastischste Form bringt. Die Handlung wird in ihrem folgerichtigen Verlauf gestaltet, indem Strauß die psychische Haltung seiner handelnden Gestalten oder im Bildhaften die physischen Erscheinungen streng verfolgt, analysiert, einander abgrenzt, in Beziehungen setzt. Das psychologisch Unvereinbare, Gegensätzliche bleibt auch im musikalischen Abbild harmonisch und thematisch unvereinbar, das Gleichartige oder psychisch Vereinbare findet seine musikalische Einheit, das Wandelbare bleibt auch im musikalischen Abbild unbestimmt. Und so bilden sich Gesetzmäßigkeiten in der Harmonik, Melodik, Thematik, Rhythmik und Dynamik, die das Gesamtwerk seiner Problemhaftigkeit im großen und ganzen entkleiden, die in überraschender Klarheit die neuen revolutionären Seiten der Straußschen Musik aufdecken.

Schon in den Frühwerken von Richard Strauß macht sich in der Harmonik ein stark ausgeprägtes Tonalitätsbewußtsein geltend. Was harmonisch in „Also sprach Zarathustra" durch die Konsequenz der beiden Ursinnbilder *C*- und *H*dur geschieht, ist für die Zeit unerhört neu und revolutionär. Aber mit diesem Werk wird das System der harmonischen Formaufteilung klar durchschaubar, erst recht, nachdem sich zeigte, daß gleiche Sinnbilder in den Bühnenwerken wie in den Sinfonischen Dichtungen auch gleiche harmonische Formung aufweisen. Eine höhere Bewertung kommt der einheitlichen Durchführung des Systems deshalb zu, weil die Thematik in ihren Umbildungen und Veränderungen gleichfalls in allen Werken eine Gesetzmäßigkeit darstellt, deren Reaktion auf ursprünglich gleichartige geistige Dispositionen auch gleichartige technische Formen erzeugte. Die harmonische Formteilung geht aus von einer im dreidimensionalen Tonsystem gelegenen psychischen Verwandtschaft der Harmonien. Für das einzelne Werk wie für das Gesamtschaffen ist das gleiche Prinzip maßgebend. Diese geistige Disziplin, dieses Formgefühl, aus der Psyche der Vorstellungswelt bestimmte Reize eines Wesenhaften in proportionale Klangwelten zu übertragen, stellt in all den kühnen Neuerungen des Meisters, die hierdurch hervorgerufen wurden, ein Gleichgewicht her, wie es in anderen Werken des Zeitschaffens nicht zu finden ist. Strauß allein war es daher möglich, die Pforten eines musikalischen Neulandes aufzustoßen. Es ist öfters darauf hingewiesen worden, daß sich Strauß seit seinen Frühwerken nicht wesentlich verändert habe. Den Grund dazu sehe ich in der psychographischen Bestimmung der Tonarten und einem System der thematischen Bestimmung, die beide auch die Gleichheiten eines unveränderten Schaffensprozesses herbeiführten. Ich habe in meinen Strauß-Studien das aufgedeckte „System der Straußschen Tonartenbestimmung" an Hand zahlreicher Beispiele aufgezeichnet und für die einzelnen Tonarten bestimmte Begriffe gewählt,

die unmittelbar aus Wort und Gedanke zahlreicher Beispiele hervorgehen. Denn auch hier galt der Leitfaden, den ich meiner ganzen Arbeit zugrundelegte, daß ein Werk das Ergebnis der Proportionen ist, in der das Material zur Gestaltung heranwächst.

Die Durchbildung des „Systems der Tonartenbestimmung" stützt sich auf die psychologisch vergleichende Betrachtung harmonischer Formideen in Gliederung von vier Gruppen: I. Tonalitätsgliederung; II. Tonalitätskorrespondenz; III. Tonalitätsaddition; IV. Tonalitätsreihe.

I. Tonalitätsgliederung umfaßt die Aufteilung der Großform in größere Formteile, in denen eine bestimmte Tonart vorherrscht. Die Modulation schreitet aus engeren Bezirken der Tonart nicht heraus. Aus der Psyche der Großform herausgesonderte übergeordnete Begriffe erhalten bestimmte Tonarten, in die untergeordnete Begriffe münden, wenn sie einen ideellen Verwandtschaftsgrad ausdrücken; im tonalen Gegensatz verharren, wenn eine Eingliederung der untergeordneten Begriffe in übergeordnete psychologisch unvereinbar ist.

II. Tonalitätskorrespondenz bezeichnet sowohl größere Formteile als auch einzelne Tonikaakkorde, die aus früheren Formteilen in oder zwischen andersartiger harmonischer Umgebung stehen, und entweder auf eine psychologische Beziehung der Wiederkehr früherer Tonarten deuten, oder z. B. bei Höhepunkten den Sinn der harmonisch andersartigen Steigerung klarstellen. Zur Tonalitätskorrespondenz gehören weiterhin alle Variantenbildungen von Grundtonarten größerer Formteile wie auch hervortretende Akkorde und die Paralleltonarten.

III. Tonalitätsaddition bezieht sich auf die gleichzeitige Führung zweier oder mehrerer Tonarten oder Akkorde, die die Gegensätzlichkeit zweier Sinnbilder auch bei ihrem Zusammentreffen beibehalten; weiterhin alle harmonischen Bildungen, die aus dem äußersten Erregungsgrad eines Sinnbildes folgen. Die Tonalitätsaddition befaßt sich mit einer psychographischen Erklärung des Dissonanzproblems im Werke Richard Strauß'.

IV. Tonalitätsreihe stellt erstens die unvermittelte Folge zweier oder mehrerer Akkorde dar, die entweder als reine Klangamalgierungen einer Stimmungsdisposition aufzufassen sind, oder als eine Nebeneinanderstellung gegensätzlicher Charaktere oder Charaktereigenschaften eines und desselben Sinnbildes; zweitens die Eigenheiten der Modulation durch Reaktion auf Personen-, Bild- und psychischen Wechsel; drittens Chromatik und Enharmonik als psychische Verkürzungen bei Formübergängen.

Als interessantes Studienbeispiel für Tonalitätsgliederung sei auf „Salome" verwiesen, umsomehr als zur Entstehungszeit dieses Werkes die sinfonische Periode bei Strauß im wesentlichen abgeschlossen ist. Die hauptsächlichsten Tonarten dieses Werkes sind *Cis*dur (*cis*moll), *d*moll und *As*dur, die mit der Ganztonleiter die wichtigsten Personen des Dramas charakterisieren. Jede dieser Tonarten umschließt einen übergeordneten Begriff, der aus dem konsequenten psychischen Gegensatz der Handelnden nie durch den Übergang in die Tonart eines Anderen eine ideelle Verbindung eingeht. Die psychischen Wandlungen Salomes finden ihr Abbild in den Schwankungen zwischen *Cis*dur und *cis*moll, die Juden, die stets gleich in ihrer Gesinnung und ihrem Wollen bleiben, charakterisiert (in satirischem Sinn!)[1] die Tonart *d*moll. Gott, als Handelnder im Worte des Jochanaan und der Nazarener und aller, die sich zu ihm bekennen, findet sein Symbol in *As*dur. Mit einer analytischen Schärfe sondergleichen ist das haltlose, völlig unpersönliche, schwankende Wesen des Herodes von Strauß in der Ganztonleiter wiedergegeben. Gleichzeitig ist die Ganztonleiter Stimmungsdisposition der Mondscheinlandschaft[2], deren

[1] Das Sinnbild einer Tonart bleibt auch im satirischen oder komischen Sinn stets gleich; der „dämonische" Ritter Don Quixote erscheint in *d*moll. Der Grundbegriff entscheidet immer über die Wahl einer Tonart, nicht seine Abwandlungen.

[2] Pfitzners „Lied an den Mond" beruht auf der Ganztonleiter.

Bild Herodes sieht „wie ein wahnwitziges Weib, das nach Buhlen sucht, wie ein betrunkenes Weib, das durch — Wolken taumelt . . .“ — ein Sinnbild seiner eigenen Psyche. Diese Trennung der Tonarten wird streng durchgeführt und nur an wenigen Stellen wird dieser Grundsatz aufgegeben, wenn z. B. Herodes, unsicher, ob Jochanaan nicht doch von Gott gesandt ist und große Macht erhalten hat, in die Tonart der Nazarener fällt und gleich ihnen vom göttlichen Wesen in *As* dur singt (Klavierauszug S. 166/282): „es kann sein (!), daß der Mann von Gott gesandt ist . . .“ Die Juden verharren in *d* moll, auch, wenn die Rede auf diesen Christengott kommt, da für sie die Möglichkeit seiner Gottheit ausgeschlossen ist. Ebenso geht an einer anderen Stelle das Thema des Jochanaan in die Tonart der Salome über (Klavierauszug S. 197/398), wenn diese im Besitz des Hauptes Jochanaans von ihrer erotischen Gewalt überzeugt, singt: „Du hättest mich geliebt. Ich weiß es . . .“ Aber dies ist keine ideelle beiderseitig erstrebte Verbindung[1] und als solche durch Verkleinerung[2] des Prophetenthemas gekennzeichnet, während Salomes Motiv ursprüngliche Form hat. Man kann auch diese Stelle so auffassen, was das gleiche bedeutet, daß Jochanaan im Sinnenrausch der Salome ebenso eine untergeordnete Rolle spielt wie Narraboth, daß es bei Salome sich nur um Personen als Objekte handelt, an denen sie ihren erotischen Willen übersteigert.

Aus diesen beiden Beispielen kann man bereits ersehen, zu welchen Konsequenzen eine derartige tondichterische Formung zwingt. Denn diese logische Formgliederung läßt schon den Schluß zu, daß nicht nur größere tonale Strecken bestimmte Grundlagen haben, sondern selbst nur kurze Symbole im symmetrischen Sinn der Tonartenaufteilung, also in der Tonalitätskorrespondenz, in ein harmonisches Glied gefaßt sind, das in unmittelbarer Beziehung zu größeren tonalen Strecken steht. Der Einzelakkord nimmt deshalb in der Straußschen Harmonik eine besondere Stellung ein. Zunächst steht der Einzelakkord vielfach als Stellvertreter eines größeren tonalen Gliedes, wie z. B. der *fff C* dur-Akkord am Ende des Formteils „Der Genesende“ in „Zarathustra“ als Stellvertreter des 1. Ursymbols. Vielfach, so besonders in „Zarathustra“ und „Domestica“ ist sogar ein einzelner Grundton sinnbildlich als Stellvertreter einer Tonart aufzufassen, oder, wie am Schluß des „Zarathustra“ die unvollständige Dreiklangsbrechung des Sonnenthemas. Läßt sich ein Sinnbild nicht auf den umfassenderen Begriff einer Tonart beziehen, so tritt an die Stelle eines Grundakkordes eine nicht leitereigene Akkordbildung. In den Sinfonischen Dichtungen findet sich noch kein Einzelakkord, der nicht zugleich Grundakkord ist. Als Grundakkorde stellen sich Einzelakkorde nur dann dar, wenn sie einen klaren Begriff umschließen. In allen anderen Fällen, wo also der Begriff eine unbestimmbare Spannung bedeutet, treten Spannungsakkorde (meist Sekundakkorde) auf. Ein diesbezügliches Beispiel folge im Text meiner größeren Arbeit. Die Wichtigkeit des Einzelakkordes wie die Logik des ganzen „Systems der Tonartenbestimmung“ wird daraus klar zu ersehen sein.

„Elektra“ besitzt z. B. eine besondere Akkordbildung. Sie wird für ein bestimmtes Ereignis festgelegt, um an allen Stellen, wo dieses Ereignis andeutungsweise oder im Unterbewußtsein berührt wird, zu erklingen. Da es sich dabei um ein außerordentliches Geschehnis handelt, geht der Reiz der Akkordwirkung von selbst aus dem Bereich von Grundakkorden hinaus, die man sonst als Analogien zu größeren Formteilen, nicht aber als Hinweis auf ein bestimmtes Ereignis auffassen würde. Mit mehrmaliger Wiederholung einer Akkordbildung gewinnt diese leitmotivische Bedeutung. Ein solcher leitmotivischer Akkord steht in der „Elektra“ als Sinnbild der für Klytämnestra drohenden Erscheinung, daß Orest als Rächer des gemordeten Vaters Agamemnon, erscheinen würde. Dieser für Klytämnestra

[1] Siehe hierzu den auf S. 264 (unten) f angeführten Gegensatz aus „Domestica“!

[2] Verkleinerung bedeutet bei Strauß immer Herabsetzung, Verminderung eines psychischen oder physischen Wertes, also auch ferne Erinnerung.

fürchterliche Gedanke ist nur in ihrem Unterbewußtsein enthalten, aber sie spürt seine unheimliche Kraft. Und wenn Klytämnestra zu Elektra sagt: „... Und doch kriecht zwischen Tag und Nacht, wenn ich mit offenen Augen lieg, ein Etwas (!) hin über mich. Es ist kein Wort, es ist kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt mich nicht. Nichts — ist es — nicht einmal ein Alp, — und dennoch, es ist so fürchterlich ...“ (Klavierauszug S. 80), so erklingt orgelpunktartig *pp* dieser Sekundakkord:

. Er kehrt wieder, berührt Klytämnestra von neuem dieser Zustand: „... wie ein Lebendiges, und meinen Schlaf belauert ...“ Und dieses unheimliche Etwas in der Seele Klytämnestras wird zu einem furchtbaren Aufschrei Elektras, wenn diese plötzlich ahnungslos aus brütendem Rachegefühl in dem Fremden ihren Bruder erkennt und mit dem überwältigenden Schrei: „Orest!“ dieser Sekundakkord im *ff* dröhnend Klytämnestras Ahnung als Geschehnis verkündet. Was besagt hier noch das Wort leitmotivischer Akkord, bei dieser geistig wie musikalisch großartigen Disposition des Dramatischen! Zu bemerken ist noch, daß dieser Einzelakkord orgelpunktartig in der Höhe liegt. Denn bei „offenen Augen“ kriecht ja ein Etwas über Klytämnestra hin. Hierbei sei noch einmal auf den eingangs zitierten Satz von Hofmannsthals hinweisen, wo er sagt: „... es kann der Künstler vermöge seiner Handlung etwas übermitteln, ohne es mitzuteilen. Er kann etwas im Zuhörer leben machen, ohne daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist ... Er kann das Verschwiegene anklingen lassen, das Ferne plötzlich da sein lassen ...“ Daß in den Sinfonischen Dichtungen ein solcher Einzelakkord noch nicht vorkommt, ist nicht auf eine ausgeprägtere tondichterische Technik zurückzuführen, sondern einzig dadurch bestimmt, daß dafür in diesen Werken kein psychologischer Anhaltspunkt gegeben ist. Schon bei A. Ritter, dem geistigen Lehrer von Strauß kommt an drei Stellen seiner Sinfonischen Dichtung „Olafs Hochzeitreigen“ ein Nonenakkord als Sinnbild der drohenden Henkersgestalt vor.

Die Korrespondenz der Tonarten, die sich in größeren und kürzeren Formideen, wie beim Einzelakkord findet, vertieft Strauß weiterhin durch die Gliederung der Variantenbildungen. Auch hier ist wiederum streng das Prinzip einer gleichen Formgliederung von größeren oder kürzeren Gedanken durchgeführt, in harmonischen Flächen, wie in markanten Höhepunkten, sowohl von Grundtonarten wie von ihren Teilen. Erwähnt sei beispielhaft die Korrespondenz der *Cis* dur und *cis* moll Höhepunkte in „Salome“. Prachtvoll ist hier die Disposition eines Werkes: beide Tonarten stehen schon in den ersten Takten beieinander!

Von selbst führen diese Erörterungen zur Tonalitätsaddition und damit zum Dissonanzproblem bei Strauß. Denn nunmehr erhebt sich die Frage, ob bei gleichzeitiger Führung zweier oder mehrerer Sinnbilder die ihnen zugeteilten Tonalitätsglieder und Korrespondenzbedeutungen aus Gründen eines harmonischen Zusammenklanges aufgehoben oder in dissonanter Gleichzeitigkeit wie ihre psychischen Gegensätzlichkeiten streng durchgeführt werden.

Bei der Tonalitätsaddition ist zu unterscheiden: zwischen zwei in gegensätzlichen Tonarten geführten Sinnbildern, die sich tonal decken und solchen Linien und Akkorden, die keine tonale Klangbildung hervorrufen. Das wird sofort an einigen Beispielen klar werden. Zwei gegensätzliche, aber durch einen höheren Begriff verbundene Teilbegriffe werden in zwei verschiedenen naheverwandten Tonarten so übereinandergeschichtet, daß auch die klangliche Vereinigung, Verschmelzung wie ich es in der Thematik nenne, die Vereinigung der Gedanken kundgibt, ohne aber die Individualität des Einzelgedankens aufzuheben. Erinnert sei hier nur an zwei Stellen der „Sinfonia Domestica“. Im Höhepunkt der Liebesszene wird das erste Teilmotiv des Mannes in *F* dur mit dem ersten Teilmotiv der Frau in *H* dur so verbunden, daß beide Klänge miteinander verschmelzen. In diesem Höhepunkt

sinnlicher Extase bleibt doch, selbst im Kopfmotiv als des eigentlichen Wesenskernes beider Gestalten, deren Individualität gewahrt. Wie dies wiederum im großen wie im kleinen durchgeführt ist und umgekehrt, mag man aus der nachfolgenden Stelle des gleichen Werkes (Partitur S. 89/114) sehen, wo das dritte Thema des Mannes in *E* dur mit dem Thema der Frau in *H* dur verschmolzen wird (vgl. auch S. 270 oben). Je mehr sich aber zwei Begriffe voneinander entfernen, je unvereinbarer sie in ihrer Gleichzeitigkeit sind, umso weiter entfernen sie sich auch harmonisch. Der plötzliche Gedanke an die „Widersacher" zum Schluß der Liebesszene im „Heldenleben" wird aus diesen Gründen nicht mit dem *Ges* dur Klang verbunden, sondern bleibt in dissonanter Weise außerhalb dieses Tonartenbereiches. Damit sind wir beim Straußschen Dissonanzproblem in entscheidenden Grundlagen angekommen.

Über das Straußsche Dissonanzproblem ist bisher nichts geschrieben worden, da — wie aus meinen bisherigen Darlegungen klar zu ersehen sein dürfte — das Straußsche Dissonanzproblem nicht losgelöst für sich allein betrachtet werden kann, und man erst dann zu seinen Wurzeln gelangt, wenn das „System der Tonartenbestimmung" in allen seinen Teilen, im großen und im kleinen, erkannt worden ist. Es zeigt sich nun, daß an den Stellen, wo psychologische Konstanten in ihrer gleichzeitigen Übereinanderschichtung addiert die Summe eines Konfliktes ergeben, auch in der Musik die für die einzelnen psychologischen Summanden festgelegten musikalischen Formen addiert werden[1]. Man vergegenwärtige sich auch hier wieder das angeführte Gespräch zwischen Strauß und Hofmannsthal, um in dieser logischen Form nicht eine reine Verstandesfunktion zu erblicken.

Die Beweisführung dieser Dissonanzerklärung geht wieder von der Bedeutung des Einzelakkordes aus. Ich möchte hier ein Beispiel im Text meiner größeren Arbeit herausgreifen und zwar das Sinnbild des *h*moll-Akkords aus „Elektra". *h*moll versinnbildlicht in allen Straußschen Werken Angstgefühle von traumhaften, unwirklichen Zuständen. Nach Agamemnons Ermordung ist das Leben Klytämnestras von schrecklichen, undefinierbaren Träumen ausgefüllt. Die große Szene zwischen Klytämnestra und Elektra handelt von Klytämnestras Träumen. Klytämnestra hat alle erdenklichen Mittel versucht, ihre Träume zu verscheuchen. Orgelpunktartig liegt der *h*moll-Akkord unter ihren Worten: „. . . Träume, daß sich mir das Mark in den Knochen löst . . ." (Klavierauszug S. 83; 194). „Darum bin ich so behängt mit Steinen, denn es wohnt in jedem ganz sicher eine Kraft!" (Klavierauszug S. 33). Wie Strauß hier mit den Tonarten psychographisch arbeitet, beweist, daß er nach „sicher" eine Pause einschaltet und nun, da mit diesem Wort das Traumhafte beendet ist, das Wort „Kraft" auf einer Dreiklangsbrechung von *D* dur (im System der Tonartenbestimmung: „Sieg") singen läßt. Die gebrochenen chromatischen Akkorde über dem ruhenden *h*moll-Akkord sind tonmalerische Übertragungen der glitzernden Steine, der *h*moll-Akkord selbst eine psychologische Konstante, deren Sinn unverändert bleibt, auch wenn sie als psychologischer Summand mit einem zweiten addiert wird. Es ist gleichgültig, ob Klytämnestra *h*moll für Traumahnung unterlegt wird, oder Worten und Gesten Elektras. Denn der Ursprung der Klytämnestra-Träume wie der Visionen Elektras ist der Schatten Agamemnons. Neben den *h*moll-Akkord tritt der *f*moll-Akkord als haltgebietende Macht eines Unsichtbaren, das sich wider Ahnung und Traum erhebt. Mit der dramatischen Zuspitzung werden die beiden psychischen Momente einander näher gerückt, bis sie sich decken, und fallen somit auch als musikalische Summanden zusammen (Klavierauszug S. 83/193). Bei dem letzten Schrei Klytämnestras (Klavierauszug S. 209) ertönt wiederum der

[1] Aus diesen Tatsachen vermeide ich mit Absicht den Ausdruck „polytonal", um im Besonderen darauf hinzuweisen, daß es sich bei der Straußschen Harmonik nicht um eine einfache klangliche Ballung handelt, sondern um eine selbständig durchgeführte Schichtung, Addition, innerhalb größerer oder kleinerer Perioden, Daher nenne ich das Tonalitätsaddition.

*h*moll-Akkord und darauf als Analogie zu früheren Formteilen, die Agamemnons Größe feierten, Agamemnons Thema im heroischen *c*moll! Beim ersten Beispiel lautet die szenische Bemerkung: Elektra fährt zusammen und starrt zuerst wie aus einem Traum erwachend auf Chrysothemis. Das zweite Beispiel zeigt Klytämnestras Traumsymbol mit dem Willen zur Abwehr. Das sind die gleichen Wege, die schon zu einem Abschluß des „Zarathustra" im Übereinander von *H*dur und *C*dur führten. Für diese Konsequenz individualistischer Kompositionstechnik lassen sich zahlreiche Beispiele anführen. Zur Ergänzung sei noch an Stellen aus „Salome" erinnert. Salome sagt plötzlich: „Dein Leib ist grauenvoll!" Sie fühlt sich bedroht durch die frommen friedlichen Worte Jochanaans. Mit dem Begehrungsmotiv in *b*moll erklingen (verkleinert) die Prophetenquarten in *F*dur (Klavierauszug S. 53; 98/3). Singt der erste Nazarener in *Ges*dur: „Der Messias ist gekommen", so schreit der erste Jude in der Tonart *d*moll (man vergleiche die vorhin auf S. 263 oben angeführte Stelle!): „. . . der Messias ist nicht gekommen", während der Nazarener in seiner Tonart ruhig weitersingt. Gleichzeitiges Dur und Moll haben auch die Stellen, wo Herodes in *a*moll schreit (Klavierauszug S. 114; /212): „Wie, er erweckt die Toten?" und die beiden Nazarener darauf in ihrer Tonart *As*dur fortfahren: „Jawohl, er erweckt (!) die Toten". Oder Herodes singt in *A*dur: „Tanz für mich! Wenn du für mich tanzest, kannst du von mir begehren, was du willst!" (Klavierauszug S. 124), während Jochanaan gleichzeitig in *f*moll singt: „Und der Engel des Herrn wird ihn darniederschlagen. Er wird von den Würmern zerfressen werden". Diese Übereinanderschichtung von Dur und Moll in diesem Werk läßt auch die Dissonanz im letzten Ansatz des Liebesthemas der Salome erklären (Klavierauszug S. 209; — 2/361), um hier wieder auf den Einzelakkord zurückzukommen. Das Motiv, das den Höhepunkt eines schauerlichen Liebesgenusses: „Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan" vor dem Verdammungsurteil des Herodes: „Man töte dieses Weib!" abschließt, hat seine stärkste psychische Intensität vor der unmittelbaren Schlußbestätigung des Motivs, also mit dem kadenzierenden Akkord erreicht. In zwiespältiger Gleichzeitigkeit fallen Dur- und Mollsubdominante von *cis*moll, durch die None der letzteren noch verschärft und der Dynamik des Geschehnisses entsprechend (*sfz* innerhalb *ff*), zusammen. Diese Deutung liegt näher und tiefer als die von Louis-Thuille[1], der diese Dissonanz lediglich als Alteration auffasst, so daß die Mollsubdominante gleichzeitig mit ihrer Alterierung *fisis* (statt *g* zu lesen) und *ais* von Grundton und Terz auftritt. Was meine Deutung rechtfertigt: die mehrmals erwähnte gegensätzliche, aber verbundene Durchführung von *Cis*dur und *cis*moll im ganzen Werk, so daß der Kadenzakkord von gleichzeitiger Dur- und Mollsubdominante nur den letzten psychischen folgerichtigen Endprozeß dieser Gegensätzlichkeiten erreicht[2].

Zeigte diese Darstellung der Dissonanz Rückschlüsse auf die Anfangsglieder des „Systems der Tonartenbestimmung", so schließt sich der Ring des Systems mit einer gleichgerichteten Auffassung der Modulation in der Tonalitätsreihe[3]. Überraschende Reihen ergeben sich umsomehr, je wechselvoller die Vorstellungswelt wird, je mehr die Wortsinnfolge in den Bühnenwerken Gefühlsinhalte nebeneinanderstellt. Wie in der Tonalitätsaddition z. B. zwei Sinnbilder übereinandergeschichtet wurden und als zwei klanglich getrennte Tonsymbole aufzufassen waren, so bilden sich an-

[1] Harmonielehre, S. 251.

[2] Die Schwankungen zwischen *Cis*dur und *cis*moll sind eine Parallelerscheinung zu den Schwankungen des Tonalitätsbewußtseins in „Zarathustra" zwischen *C*dur und *H*dur. Die stärkste Intensität der abschließenden Akkorde erhalten diese durch die Logik des beharrenden Zwiespalts, so wie hier im kadenzierenden Akkord Salomes zwiespältiges Wesen sich löst.

[3] Ich spreche von „Tonalitätsreihe", weil es sich um tondichterische Perioden handelt, nicht um Modulation schlechthin.

einandergekettete kürzere oder längere harmonische Reihen, die je nach der psychologischen Entfernung im Wortsinn auch musikalisch eine nähere oder entferntere funktionelle Beziehung haben! Das gleiche Prinzip, das in der Tonalitätsaddition sich vertikal auswirkte, gilt nunmehr für die horizontale Richtung. Wie in „Elektra" die beiden Tonarten *h*- und *f*moll um den Mittelpunkt *d*moll kreisen, so ist auch in analoger Weise die „Sinfonia domestica" (schon in der Exposition) in gleich weit entfernte Sinnbilder H^0dur (h^0) — *D*dur (d^0) — *F*dur aufgeteilt, bei denen die Eckfunktionen im Laufe beider Werke auch übereinandergeschichtet werden. Bei einem gleichen psychologischen Abstand zweier Sinnbilder von einem dritten, zentralen Sinnbild, ist also auch der musikalische Abstand der beiden Eckfunktionen von der mittleren gleich groß. Immer wieder ist aber innerhalb der Reihe die tonale Individualität des Einzelakkords zu beachten, der nicht selten die Bedeutung eines Grundakkords annimmt, als Stellvertretung des Symbols eines Tonartenbereichs überhaupt. So bezeichnet E. Kurth die Harmoniefolgen *f*moll und *a*moll in „Salome" (Klavierauszug S. 6/3) als „reine Klangfarbensymbole". In Wirklichkeit sind sie aus dem Wortsinn bedingt: „Wie eine Frau [(*f*moll; gegen die sich Schicksalsträger wie Narroboth, Jochanaan u. a. stemmen)], die tot[1] (*a*moll) ist". Diese Klänge sind also in ihren tieferen Gründen Wortsymbole. Wiederum zeigt sich an diesem Beispiel, daß man den tieferen Sinn des musikalischen Schaffensvorgangs nicht — oder wenigstens nicht allein vom rein Klanglichen aus zu erfassen vermag.

Was ich an Einzelheiten darlegte, mag nunmehr am Ablauf einer größeren harmonischen Reihenfolge als Beispiel der Straußschen Modulation gezeigt werden. Ich gebe zwei Beispiele aus zwei im Charakter grundverschiedenen Werken. Der „Componist" erzählt in „Ariadne" Zerbinetta den Hergang seiner Oper und sagt von Ariadne (Klavierauszug S. 67):

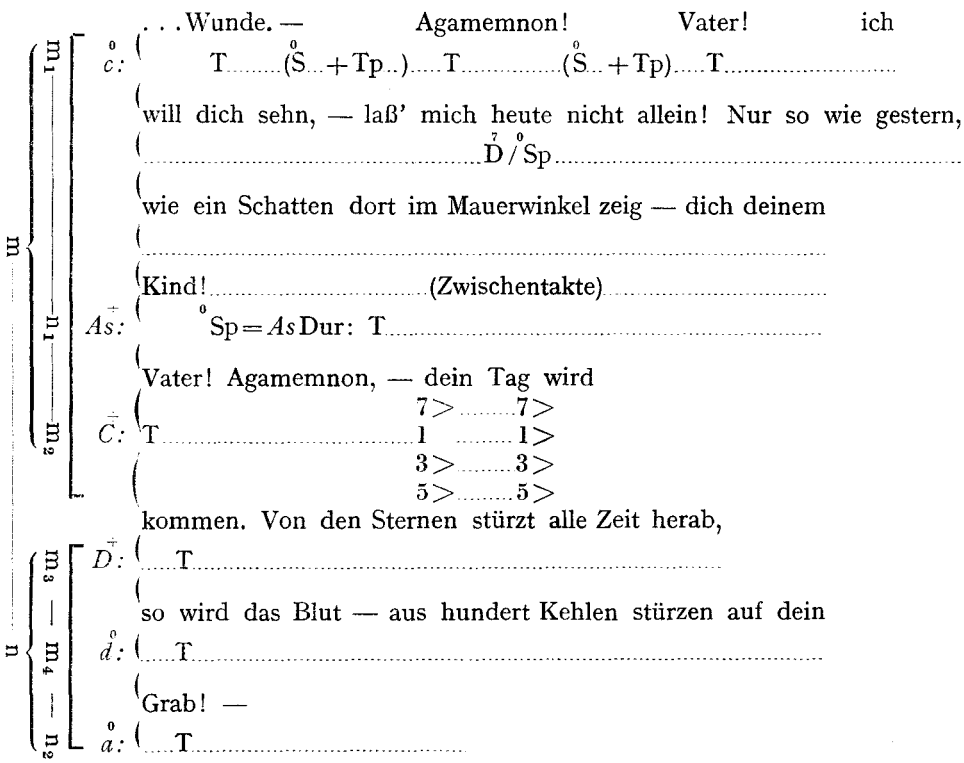
„Sie gibt sich dem Tod hin, — sie ist nicht mehr da — weggewischt
*es*⁰: T ... S⁰/Tp
m₁
stürzt sich in das Geheimnis der Verwandlung, — wird
*cis*⁰: T ... S⁰/Tp
neugeboren — entsteht wieder in seinen
n *A*⁺: T ...
Armen! Daran wird er zum Gott!! — Worüber in der Welt könnte
Des⁺: T ...
m₂
eines zum Gott werden als über dies
... S⁷ ... T^J=
H-Dur: S^J
H⁺: Erlebnis? . . ."
T ...

Die *es*moll-Harmonie bezieht sich wie bei anderen Beispielen auf das Wort „Tod", *cis*moll, wie bei „Salome" auf das Geheimnis der Verwandlung, *A*Dur auf die Kraft des Neugeborenwerdens. Mit dem Wort „Armen" beginnt ein Weihevorgang, der sich auf die vorhergehende Deutung des „Componisten" (Klavierauszug S. 36) bezieht: „Sie hält ihn für den Todesgott . . ." und weiter unten: „Einzig darum geht sie mit ihm auf ein Schiff . . ." Nicht das Erotische, sondern die göttliche Weihe der Liebesstimmung ist für die Wahl von *Des*dur an dieser Stelle ent-

[1] Vgl. die vorige Stelle des Herodes: „Wie, er erweckt die Toten?"

scheidend. Gedanklich ist das erste Beispiel deutlich in zwei Teile gegliedert, die sich um einen Mittelteil gruppieren. In rascher Folge reihen sich die Symbole des Todes, der Verwandlung und die der Weihe, des Erlebnisses um das Hauptsymbol des Neugeborenwerdens. Und nun vergleiche man den Ablauf des Musikalischen! Jedes geschlossene Symbol wird von einer neuen Harmonie erfüllt. Und diese Harmonien ordnen sich in einem Verhältnis, das wiederum ganz dem Gedanklichen entspricht. Gedanklich Naheliegendes hat auch musikalischen gleichen Abstand. Die *es*moll- und *cis*moll-Harmonie weist den gleichen Abstand unter sich, wie vom Mittelteil in *A* dur auf, wie die *Des* dur- und *H* dur-Harmonie. Strauß schreibt auch nicht nur Kreuztonarten, weil er in allen seinen Werken und gleich, welcher Gedankengang eine bestimmte Harmoniefolge mit sich vereint, logisch seine Tonartencharakteristik wahrt. Das besondere Charakteristikum einer bei Strauß in größeren oder kleineren Formideen vorkommenden Bogenform (m-n-m) ist, daß — wie früher schon erwähnt — (s. S. 267 oben) — die beiden Eckteile gleichweit vom Mittelteil entfernt sind.

Das „Elektra"-Beispiel hat folgenden Wortlaut: (Klavierauszug S. 24.)



Die Tonarten *c*- und *a*moll, sowie *As* dur und *D* dur setzen mit den Worten ein, die aus dem Satzsinn hervorragen und wiederkehren, wo sie eine gleiche Person oder ein gleiches Geschehnis betreffen. Alle Worte, die der Person Agamemnons gewidmet sind, behalten *c*moll; bis einschl.: „Ich will dich sehn" bleibt *c*moll. Nun aber folgt eine Hinwendung auf Elektra „Laß mich heute nicht allein!" und damit zugleich die tonartliche zu *As* dur. Die Vision wächst ins Große. Mit dem Wort: „kommen" wird in *D* dur die Siegesverkündung der Vergeltung ausgesprochen. Die Dämonie, die mit dem Sinn des Wortes „Blut" zusammenhängt und den ganzen Untergrund der dramatischen Ursache und Stimmung des Werkes berührt, läßt erst bei „Grab", womit endgültiges Verlöschen bezeichnet ist, — man denke an den

Schluß des „Macbeth“ — *a* moll folgen[1]. Die Aneinanderreihung von schlichter Bogen- und Barform liegt schon im Satzsinn. In der Bogenform die Begriffe des tragischen Agamemnon — der weihevollen Erwartung — des heldischen urgewaltigen Agamemnon; in der Barform: das Sieghafte — Dämonische — das Ausgelöschte. Als Ganzes stellt es eine potenzierte Strophenform von Stollen und Abgesang dar.

Aus der bisherigen Darstellung der Straußschen Technik ist zu ersehen gewesen, in welcher Weise die „dichterisch-musikalische Periode“, wie Wagner das Festhalten einer Tonart für ein bestimmtes Symbol genannt hat[2], durch ihre systematische Klarheit von selbst der harmonischen Reihe ihr besonderes Gepräge gibt. Ferner, daß klangliche Phänomene auf der strengen, logischen Auffassung eines harmonischen Periodenbegriffs beruhen, welcher stellenweise nur auf einen Akkord oder einen Ton (beim Orgelpunkt) beschränkt ist, daß das Dissonanzproblem in der polyphonen Schichtung solcher kürzeren oder längeren Perioden seine Begründung findet. —

Die große und klare Rhythmik, die die tondichterische Gestaltung der Harmonik gliedert, durchzieht in paralleler Weise auch die Thematik mit der gleichen Folgerichtigkeit und Strenge. Für Strauß sind die Umbildungen der Thematik, ihre Aneinanderreihungen und Verkettungen, ihre polyphonen Führungen keine spielerischen Formgedanken, sondern in jeder Einzelheit als tondichterische Gebilde erschaut. So zeigt sich uns auch in der Thematik und Motivik eine wundervolle und durchdachte Einheit der thematischen Auffassung, die sich in dem von mir aufgedeckten „System der thematischen Bestimmung“ zusammenfassen läßt. Dieses zweite System bildet wie das erste[3] in allen Straußschen Werken, seien sie ernsten oder heiteren Charakters, die Grundlage einer unbeirrbar einheitlichen Gestaltung der Form. Je verfeinerter im psychologischen Ablauf die dichterischen Motive geformt sind, je wechselvoller Sinnbilder in Neben- oder Überordnungen stehen, um so vielgestaltiger vereinigen sich diese dichterischen Motive mit den musikalischen. Die Exposition einer thematischen Form ist demnach in Lage, Umfang, Richtung, Instrumentation, Rhythmik, Dynamik, Metrik durch das psychologische Grundmotiv der Dichtung bestimmt. Daraus ist schon ersichtlich, daß das Motiv im Thema oder für sich alleinstehend, ebenso wie der Einzelakkord in der Harmonik oder eine größere harmonische Periode gegliedert ist. Bis in die Teilmotive ist das Thema in all seinen Gliedern sinnerfüllt. Das wird im Verlauf eines Werkes besonders klar, wenn Teilmotive eines größeren Themas größere Abschnitte eines Werkes ausfüllen. Und nur aus der klaren Erkenntnis der thematischen Formung ist überhaupt eine einwandfreie, jeder willkürlichen Interpretation bare Sinndeutung der Formarchitektur möglich. Je ähnlicher Themen sind, um so verwandter ist auch ihr tondichterischer Charakter. Ob ein Motiv oder oder Thema bestimmte Höhepunkte ausfüllt oder ob es nur Teilmotive sind, ob Themen im einzelnen Werk wie im Gesamtwerk eine gleiche Abwandlung aufweisen, ob sie ihre Form unverändert bewahren oder dissoziiert oder variiert werden, immer ist es ein gleicher oder ähnlicher dichterischer Beweggrund, der diese Formungen veranlaßt. Unklarheiten im entstehenden oder entstandenen dichterischen Begriff spiegeln sich metrisch bei der Exposition eines Themas in einem mehrmaligen, verschiedenen Ansatz des Themas, z. B. bei der Exposition des Themas der Sehnsucht in „Zarathustra“, beim Werbemotiv, bei dem Thema der Gefährtin im „Heldenleben“. Veranschaulicht ein Thema die psychische Erschöpfung eines Begriffs, so ist aus seiner „überentwickelten Gestalt“[4] zu ersehen, daß das betreffende Thema keine

[1] Vgl. die vorigen Stellen in *a* moll!

[2] Es ist das Verdienst von A. Lorenz, bei Wagner die „dichterisch-musikalische Periode“ aufgedeckt zu haben.

[3] Bei den vielen Entsprechungen in der Straußschen Technik sind die folgenden Erörterungen, die sich immer wieder auf den Gedankengang der Harmonik zurückführen lassen, sehr kurz gefaßt.

[4] „Überentwickelte Themengestaltungen“ nenne ich bei Strauß solche Themen, die ihre klare Begrenzung aufgeben und in unbestimmten Motivfortsätzen sich verlieren.

dichterisch-formalen Notwendigkeiten im weiteren musikalischen Formverlauf zu erfüllen hat. Fehlt ein Thema auf größeren Formstrecken, wie z. B. das Anstiegthema in der „Alpensinfonie", so ist auch der Begriff dieses Themas ausgeschaltet. Die polyphone Führung zweier oder mehrerer Themen ist im gleichen Gedankengang wie die besprochene Polyphonie der Harmonik durchgeführt. Themen werden in harmonischem Zusammenklang verbunden, wenn damit ihre völlige ideelle Sinnvereinigung gezeigt werden soll. Aber auch hier sind noch Unterschiede gewahrt, je nachdem beide Themen in einer oder in zwei verschiedenen Tonarten, die sich klanglich decken, verschmolzen werden. So wird im „Heldenleben" beim *Es*dur-Höhepunkt nach der Schlacht das Thema der Gefährtin mit dem des Helden als Ausdruck ihres völligen Einseins in der gleichen Tonart vereinigt. Ebenso in der „Domestica", wo unmittelbar vor der Exposition des Themas des Kindes der absolute Wille zum Kinde bei Mann und Frau beide Themen in der Tonart des Mannes, *F*dur, vereinigt. Zugleich — das ist nicht nebensächlich — bestimmt hier wie in ähnlichen Fällen der übergeordnete Begriff, nämlich der „Held", der „Mann", die Tonart, in der sich die anderen Themen (Sinnbilder) vereinigen. Soll die ideelle Gemeinsamkeit zweier Begriffe oder Symbole betont, aber ihre individuelle Charakteristik gewahrt werden, so vereinigen sich beide Themen in der für sie geltenden harmonischen Eigenart, wie dies auf S. 264 (unten) bei dem Beispiel aus „Domestica" dargelegt wurde, die überaus reich an derartigen Verschmelzungen ist. In gleichen Gedankengängen bewegt sich die in den meisten Straußschen Werken vorkommende „Dialogform", wie ich eine bestimmte Art von thematischer Aneinanderreihung nenne, die meist noch durch Taktwechsel gekennzeichnet ist.

In mannigfacher Weise findet das verkleinerte, weniger das vergrößerte Motiv, Bedeutung für die Formgestaltung. Der Grad der Veränderung richtet sich nach der Vergrößerung oder Verkleinerung eines Begriffs oder nach dem Verhältnis des Intensitätsgrades eines übergeordneten zu einem untergeordneten Begriff. Als prägnantes Beispiel mag eine Stelle aus „Salome" (Klavierauszug, S. 182/315) genannt sein.

Salome hält in ihren Händen das abgeschlagene Haupt des Jochanaan. In ungeheurem Sinnestaumel jagen ihre Gedanken einander. Die Heftigkeit der seelischen Bewegungskurve im Affektausdruck Salome's zeigt sich im verkleinerten Motiv des ersten Taktes. Bei den Worten: „Ich werde ihn jetzt küssen . . ." setzt das Lockmotiv in der Höhe hart und grell ein, gleichzeitig in Verkleinerung unten im Baß akkordisch das Trotzmotiv, ihm sich anschließend in Verkleinerung die Prophetenquarten, die an Salome's Sinnesrausch nur wie eine flüchtige Erinnerung[1] vorüberwehen, dann folgt wieder das Salome-Motiv in ursprünglicher Fassung. Und wie an anderen Stellen ist diese Variation des Motivs ein Sinnbild von Salome's haltlosem Wesen. Verkleinerung des Begriffs kann auch Herabsetzung sein, wie denn z. B. das Motiv Baraks in „Frau ohne Schatten" dann stets verkleinert erscheint, wenn die Färbersfrau verächtlich von ihrem Manne redet.

Das Salome-Beispiel zeigt auch die bei Strauß immer mannigfaltig ausgestaltete Akkordfüllung und die jeder herkömmlichen Schablone abholde tondichterische Vertiefung einer Akkordfüllung durch motivische oder thematische Sinnbilder. Erst, wenn man den tieferen Sinn dieser Formverkettungen erkannt hat, begreift man den lebendigen Ablauf der Straußschen Musik, ihre großartige Rhythmik! Denn auch im Verengen und Weiten von Themen vollzieht sich eine große rhythmische Kurve, worauf in der Einleitung schon hingewiesen wurde. Diese Kurve verläuft parallel der harmonischen Gliederung, in der teils ein Einzelakkord oder ein einzelner Ton den Sinn einer harmonischen Periode erfüllt, teils tonale Flächenausdehnungen. Teilweise Vergrößerungen oder Verkleinerungen gründen sich auf teilweise Dehnungen

[1] In ähnlichem Sinne tritt das Anstiegthema in der „Alpensinfonie" beim Abstieg in Verkleinerung hervor.

oder Herabsetzungen eines Begriffs. So verdeutlichen z. B. die Verkleinerungen oder Vergrößerungen des Sonnenthemas in der „Alpensinfonie" die bald ab bald zunehmende Lichtfülle. Bei Umdeutungen eines Begriffs bleibt die für diesen Begriff geltende Form des Motivs unverändert. Nur wird der Sinn des Motivs ein anderer, indem es innerhalb eines neuen Themas auch mit einem Begriff verschmolzen wird, wie es beim Schmerzmotiv in „Tod und Verklärung" geschieht, das im Erlösungsthema der Coda wiederkehrt.

Weiterhin haben parallele Begriffe, die in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen, gleiches, aber umgekehrtes Kopfmotiv, wie bei dem Thema des Mannes und der Frau in „Domestica". Der Gedankengang einer solchen Formidee erstreckt sich auf ein ganzes Thema bei der entgegengesetzten, aber parallelen Richtung zweier größerer Begriffe, wie z. B. beim An- und Abstiegsthema der „Alpensinfonie". Gleich, welche Beispiele Straußscher Formgedanken hervorgehoben werden mögen, immer finden sich die gleichen Grundzüge im kleinen und großen! Wie psychische Bewegungskurven sich im Thema ausprägen, zeigt das Bergthema der „Alpensinfonie", das der auf- und absteigenden Linie des Berges physiographisch nachgebildet ist; der Spitzenakkord des Themas wird Grundakkord des vor dem Gipfel liegenden Formteils! Es ist zu beachten, daß Strauß als Spitzenakkord nicht den Grundakkord des als „Gipfel" bezeichneten Formteils wählt, da dieser Teil nur das Gipfelerlebnis interpretiert, nicht mehr den Weg des Anstieges!

Der bisher besprochene einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung ist nicht nur der Ausdruck einer einheitlichen Willens-, sondern auch einer Lebensrichtung. Dies hat in der Melodik in einem Grundzug weitgespannter und höhenwärtsgerichteter Linienführungen einen markanten Ausdruck gefunden. Indessen muß zum tieferen Verständnis kurz noch die Bedeutung von Dur und Moll vorangestellt werden.

Der Mollbegriff ist bei Strauß aufzufassen wie ein Schatten, der Lichterfülltes noch verbirgt oder vorübergehend umhüllt. Kein Dur-Thema wendet sich bei Strauß nach Moll, abgesehen von vereinzelten vorübergehend psychographisch oder physiographisch bedingten Stellen. Jeder Molleinsatz strebt nach Dur. Der Mollansatz eines Themas bedeutet — nach Strauß' eigenen Worten[1] — einen „lyrischen Ruhepunkt", an dem er wieder „aufsteigen" kann. Aus dem allmählichen Auflichten zu helleren Tonartenbezirken werden so wieder größere Formausdehnungen erreicht.

Diese Richtung zur Höhe prägt sich harmonisch in der Höherrückung als einem besonderen Grundzug der Straußschen Harmonik aus oder durch die von mir als „durchbrochene" oder „Entwicklungssequenzen" benannten größeren Formgedanken in stufenweiser Höherrückung mit verschiedenen Zwischenentwicklungen. Zu dieser Höhenrichtung gehört gleichfalls die bereits erwähnte Hinwendung von Themen zu der Tonart eines übergeordneten, ideell höheren Begriffs. Von diesem Streben zur Höhe ist auch die Rhythmik zum Teil durchdrungen. Die in früheren sinfonischen Werken vorwaltende horizontale Klanglage eines bestimmten Rhythmus wird bei Strauß, wenn es der Sinn der tondichterischen Periode erfordert, von der Tiefe aus über weitgespannte Klanglagen ausgedehnt. Wie tief dies wiederum mit dem Sinn von Dur und Moll bei Strauß verwandt ist, mag man aus dem auf S. 268 besprochenen Beispiel aus „Elektra" ersehen, wo nach der steilen rhythmischen Linie von *c* moll aus auch die Auflichtung nach *C* dur erfolgt. In ganz großer Form ist diese Aufschichtung des Rhythmus im Mittelteil des „Heldenleben" zu hören. Parallel diesem höhenwärts gerichteten Grundzug in der Harmonik und Rhythmik entfaltet sich ein Teil der Straußschen Melodik, den ich „Melodik im Neigungswinkel"

[1] Man lese den hierfür sehr aufschlußreichen Brief an Hofmannsthal vom 28. Mai 1915.

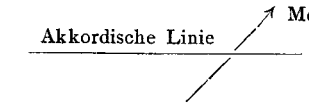
genannt habe.[1] Dazu gehörige Themen — erinnert sei an das Hauptthema des „Heldenleben" im Umfang von drei Oktaven! — gehen meist weit über die Spannung einer Oktave hinaus. Das Liebesthema der Kaiserin aus „Frau ohne Schatten" hat z. B. wie das erste Sehnsuchtsthema aus „Zarathustra" den Umfang von einer Oktave + einer Duodezime! Bezeichnend sind auch die Worte zu dem ersten Thema: „Durch ihren Leib wandelt das Licht!" Man denke hierbei an die Worte Nietzsche's: „Alles Tiefe soll herauf zur Höhe!", um an eine zeitliche Ausdrucksparallele zu erinnern.[2] Themen im Neigungswinkel setzen fast immer auf der Quinte mit nachfolgendem Quartenintervall ein und werden allgemein bei weiteren Ansätzen nicht tiefer gelegt, wodurch von selbst größere Formteile sich in einem stetigen Zug zur Höhe darstellen. Und dies bleibt nicht auf das Orchestrale beschränkt, sondern greift auch auf das Melos über, dessen Intervallverhältnisse bedeutend gesteigert werden. Zu dem hier besprochenen besonderen Grundzug des Straußschen tondichterischen Erlebens lassen sich zahlreiche kunst- und kulturgeschichtliche Parallelen aus der Zeit der Jahrhundertwende anführen, in denen der Ausdruck der Höhenschichtung stark hervortritt. Die Spannungen, die das ganze 19. Jahrhundert durchziehen, sammeln sich um die Wende dieser Zeit noch einmal im einzelnen Werk. Hingedeutet sei nur auf das Naturerlebnis, das von der „Pastorale" (Flachlandschaft) über die Lisztsche „Bergsinfonie" (Erlebnis einer Höhenlandschaft) zu der gewaltigen Bergbesteigung der „Alpensinfonie" führt!

Dieser Drang zur Höhe stellt sich im großrhythmischen Sinne dar als energetischer Ausdruckswille zur Überwindung der rhythmischen Schwere. Bezeichnend dafür ist, wie leichtbeschwingt (was so oft mißverstanden worden ist!) Strauß das Gipfelerlebnis empfindet! Auch die Terzenmelodik ist zu einem großen Teil Ausdruck dieses Lebensgefühles. Die psychographische Charakteristik der Terzenmelodik läßt sich in dem Wort: Verlangen zusammenfassen, auch wenn Verlangen gleich Entsagen ist wie im Abschluß des „Zarathustra". Im ernsten Sinne haben alle Stellen, wo ein unbedingter Wille zur Tat hervorbricht, diese Melodik in Verbindung mit der Leichtigkeit des $^3/_4$ Taktes. Die Herkunft dieser mit dem Dreitaktrhythmus verbundenen Terzenmelodik liegt im Walzer. Und gerade diese Beschwingtheit des Walzerrhythmus ist es, die im dramatischen Werk sich über psychische Konflikte erhebt und ihnen ihre Schwere und Starrheit nimmt. Man erinnere sich der oben erwähnten „Dialogform" aus „Macbeth" und der vielen dramatischen Stellen aus „Salome" und „Elektra", wo immer wieder mit der gleichen Melodik und gleichen damit verbundenen Rhythmik über Konflikte sozusagen „hinwegmusiziert" wird! Bemerkenswert ist, daß die meisten dieser Formen in sequenzierenden Höherschichtungen verlaufen! Die Verwendung des Ausdrucksmaterials von Tanzformen zur Steigerung der Dramatik (man denke an Cavalli, Händel!) ist in solcher Weise vor Strauß noch nie so ausgewertet worden. Ganz unverkennbar wird dadurch das Dramatische gesteigert und die Wirkung war ungeheuer groß, denn sie traf das erotische Empfinden der Zeit ins Herz hinein.

Schon aus den bisherigen Darlegungen kann man ersehen, welche Bedeutung der dreizeitige Takt, allgemein die Dreizeitigkeit der Rhythmik bei Strauß zur Überwindung der rhythmischen Schwere gewinnt. Die kleinste Formäußerung dieser Dreizeitigkeit ist die Triole und sie hat in ihr die gleiche einheitliche Stellung wie

---

[1] Melodik im Neigungswinkel besagt, daß eine horizontale akkordische Linie von einer steilen melodischen Linie durchbrochen wird:



[2] Im zweiten Teil meines Werkes „Die Gestaltung" habe ich einige hierauf bezügliche Analysen der Nietzscheschen Sprach(Sinnbild)-Höherrückungen in Vergleich zur Straußschen Höherschichtung gegeben.

der Einzelakkord innerhalb des Tonartensystems. Die Sinndeutung der Triole ist Schweben, wie es im Liebesthema in „Ariadne" zum Ausdruck kommt oder an Stellen des gleichen Werkes, wo es heißt: „wie leichte Vögel", „wie welke Blätter" „fliegen sie dahin" — dagegen im äußersten Intensitätsgrad Taumel, wie in „Elektra", wo Klytämnestra sagt: „. . . und taumle wieder auf . . ." Gleichgültig, an welcher Stelle der Skala zwischen Schweben und Taumel die Triole verwandt wird, ob im heiteren oder heroischen Werk, die Intensität des Ausdrucks wird nur im Charakter der Harmonik und Instrumentation ausgestaltet. In paralleler Weise liegt der Sinn der Terzenmelodik zwischen Bejahen und Entsagen. Tief ist bei Strauß im trioligen Rhythmus die Einheit von Lebens- und Naturanschauung ausgedrückt. Ich möchte hierfür nur ein Beispiel anführen.

In „Frau ohne Schatten" (Klavierauszug S. 259) steht die Kaiserin vor dem Quell des Lebens im Reiche Keikobads und singt die Worte: „Goldener Trank, Wasser des Lebens, mich zu stärken bedarf es nicht!" So schön diese Stelle tonmalerisch ausinstrumentiert ist, die Koloristik wird — wie nie bei Strauß — Selbstzweck. Noch an vielen anderen Stellen vereinigt sich der Sinn der „Welle" mit dem der schwebenden Liebesempfindung.

Meistens weisen Triolenbildungen in melodischen Zügen auf ansteigende Entwicklungen, wenn die Triole ein wesentlicher Bestandteil einer thematischen Bildung oder eines Entwicklungsmotivs ist. Auch hierin prägt sich wieder der Drang zur Höhe aus!

Dieser rhythmische Grundzug der Dreizeitigkeit (ich nenne dies bei Strauß die zweite rhythmische Grundform) setzt sich von der Triole in der Dreizeitigkeit des Taktes fort, wie es in beispielhafter Weise im „Heldenleben" Gestalt gewinnt. Damit geschieht in der tondichterischen Technik von Strauß etwas entschieden Neues. Die Dreiteilung der Werte innerhalb eines Taktes hat eine auf einer größeren Ebene sich fortsetzende Bedeutung gewonnen. Immer wieder, wenn ein Erlebnis sich zu einem Höhepunkt steigert, setzt der Dreivierteltakt ein und mit ihm gehen nichttriolige Themen in triolige Formen über[1]. Auch eine besondere Steigerungstechnik entfaltet sich daraus zwischen geradem und ungeradem Takt. Sehr kennzeichnend ist dafür die „Dialogform" in „Macbeth". Das Thema der Lady als Sinnbild des unbedingten Willens hat $^3/_4$ Takt, das Thema des Macbeth 2/4 Takt. Erst wenn die Lady ihren Mann für die geplante Tat (den Mord an Duncan) gewonnen hat (am Schluß der Dialogform), wenn beide völlig von dem Taumel des Tatgedankens erfaßt sind, folgt ganz der Dreivierteltakt. An vielen Stellen ergibt sich so eine „rhythmische Bogenform", wie ich eine Steigerungsanlage nenne, die z. B. folgende Gestalt hat: $^3/_4 - 6/4 - 9/4 - 6/4 - ^3/_4$. Eine solche große „rhythmische Bogenform" umfaßt z. B. in „Salome" den Auftritt des Herodes bis einschließlich den Tanz der Salome. Auch hier wieder liegt der tiefere Sinn einer solchen Steigerungsanlage[2] darin „etwas leben zu machen, ohne daß der Zuhörer ahnt, auf welchem Wege ihm dies zugekommen ist", denn innerhalb dieser Steigerungskurven werden unterbrochene Szenen, Worte oder Sätze durch gleiche rhythmische Formen gebunden.

Die Nebeneinanderreihung verschiedener rhythmischer Formen führt schließlich zu einer Erkenntnis der Übereinanderstellung verschiedener Rhythmen. Wiederum sind dafür die gleichen Gründe wie in der besprochenen Tonalitätsaddition maßgebend. Von all der Vielfältigkeit der rhythmischen Formen bis auf den Orgelpunkt als Energie der Ruhe im rhythmischen Bewegungsspiel geht eine klare logische tondichterische Anschauung. Beispielhaft seien die Orgelpunkte über *F* in der „Domestica" genannt, die bei dem humorvollen Familiengewitter den ruhenden, stetigen Pol, die Einheit der Familie kennzeichnen. Der Grundton *F* vertritt hier

[1] Der Gegensatz hierzu spielt sich in der chromatischen Melodik ab, wenn nichtchromatische Themen als Ausdruck der Erschöpfung in chromatischen Endlinien auslaufen.

[2] Eine ausführliche Analyse enthält mein Kapitel „Rhythmik".

im rhythmischen, wie im harmonischen Sinne eine größere Einheit, gleich den Orgelpunkten über *C* (als Stellvertretung von *C* dur) in „Zarathustra". Und damit schließt sich der Kreis der tondichterischen Systematik im Werke von Richard Strauß. Man kann diesen Kreislauf rückwärts beschreiten und gelangt von der rhythmischen Wirkung des Einzeltones als Orgelpunkt wieder zu der Sinnstellung des Grundtones, zu dem Einzelakkord, zur Tonalitätsreihe und wieder zum „System der Tonartenbestimmung" [1].

Mit Bewunderung dringt man in des Meisters tondichterische Formenwelt, aus deren feingewobenem Netz an dieser Stelle nur einige Hauptlinien hervorgehoben werden konnten. Wir verneigen uns vor diesem großen deutschen Geist, dessen Sinnenfreude uns aufs Neue lehrte, hinter der Welt des Musikalischen die ihres Ursprungs zu erschauen, wo bildhafte Vorstellung und bildhafter Klang im Dichterisch-Musikalischen zu einer neuen Einheit sich verschmelzen. Denn im Symbolischen liegen die Urkräfte der Musik und immer werden nur aus seiner vertieften Erkenntnis die Gestaltungen der Kunst aus dem Leben erwachen. Wir verneigen uns vor der Größe des Willens, der uns im ernsten wie im heiteren Werk mit eindringlicher Kraft aus der „in die Vielheit zerfallenden Einheit" der dichterisch-musikalischen Welt klar und zielbewußt eine Offenbarung gab. —

Versuch einer Typologie der Richard Straußschen Melodik

Von

Roland Tenschert[2], Salzburg

Es gibt wenige Künstler, deren Schreibweise so unmittelbar persönlich wirkt wie die von Richard Strauß. Wenn man sich irgendeine Partitur des Meisters vornimmt, so wird man kaum auf eine Seite geraten, die nicht mit greifbarer Bestimmtheit ihren Schöpfer offenbart. Dabei springt natürlich neben der individuellen Anordnung der Partitur vor allem die melodische Gestalt, die Linienführung der Stimmen zuerst ins Auge. Zartheit, Schlankheit, Grazie, Elastizität und ungemein flinke Wendigkeit sind wohl die Merkmale, die sich dem Betrachter sofort aufdrängen. Überall herrscht eine quecksilberne Leichtigkeit, feinste Verteilung von Gewicht und Druck, nichts Robustes, nichts Grobes, Lastendes findet sich da vor. Geschmeidig ist jede Kurve mit minutiöser Sorgfalt genommen. Die technische Kleinarbeit mit kurzen Notenwerten, die figurative Ausschmückung sind

[1] Diesen Gedankengang hat der Verfasser in der Druckausgabe seines Strauß-Werkes in einer graphischen Aufzeichnung zusammengefaßt. An parallelen Kreisen, durch die von einem Mittelpunkt strahlenförmige Linien ausgehen, lassen sich einer schnellen Übersicht halber, einerseits die gleichen Grundzüge in der Harmonik, Thematik, Melodik und Rhythmik aufzeichnen, andererseits kann so bildhaft der Kreislauf gezeigt werden, der vom entstehenden bis zum sich auflösenden Sinnbild führt.

[2] Für die freundliche Überlassung eines Teils des benötigten Notenmaterials spricht der Verfasser dem Verlag Adolph Fürstner, Berlin, an dieser Stelle den besten Dank aus

von einer Sauberkeit und Delikatesse, die ihresgleichen sucht. Unwillkürlich drängt sich ein Vergleich auf zwischen der ungemein leicht beweglichen, reich gekräuselten Melodik und der so charakteristischen Handschrift des Meisters, wie sie sich etwa im Namenszug prägnant zeigt. Nichts Gewaltsames, Eckiges, keine starke Druckbetonung, trotz mancher weitausgreifender Züge Durchdringung und Ausarbeitung des Details, aber alles in einer schlafwandlerischen Sicherheit zu Papier gebracht.

Man wird zu unterscheiden haben zwischen dem, was Strauß an melodischen Eigentümlichkeiten von Meistern übernommen hat, die vor ihm geschaffen haben, und dem, was er an neuem Eigenen hinzuzufügen wußte. Obwohl dieses natürlich für die Eigenart des Künstlers in erster Linie in Betracht kommt, fällt auch die ebenfalls ganz persönliche Auswahl der Einflüsse ins Gewicht, da sie bei einem Komponisten vom Rang eines Richard Strauß durchaus nicht mechanisch erfolgt, sondern auf innere Beziehungen schließen läßt. So zeigt sich, daß die schwerblütigere Kunst eines Robert Schumann und eines Johannes Brahms bei dem Künstler nur vorübergehend und unter dem Eindruck ihres Apologeten Hans v. Bülow schöpferischen Widerhall auslösen konnte, daß hingegen die Klassiker mit Mozart an der Spitze, Franz Schubert, Franz Liszt und Richard Wagner, ferner der Walzerkönig Johann Strauß und selbst der gerade melodisch verwandte Seiten berührende Felix Mendelssohn-Bartholdy dauernden Einfluß auf Richard Strauß bewahrten. Zum Teil direkt, zum Teil aber über den Weg der Klassiker befruchtet den Meister auch das Volkslied nachhaltig. Diese Verbundenheit mit dem Volksgut, die fast in jedem größeren Werke, natürlich auch oft in den Liedern nachweisbar ist, und Richard Strauß manchmal sogar den Vorwurf der Banalität eintrug, ist gerade eines der wichtigsten Argumente für die Echtheit Straußscher Künstlerschaft. Sie hätte seinerzeit als die sinfonischen Dichtungen, die „Salome“ und die „Elektra“ soviel Staub aufwirbelten, die gegen den Meister vorgebrachten Anwürfe der Neutönerei um jeden Preis zu vörderst entkräften müssen.

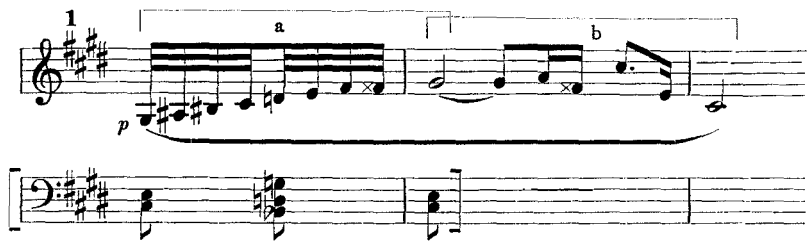
Wenn man heute die Melodik von Richard Strauß betrachtet, so stellt sie sich uns als die konsequente Weiterverfolgung des von den früheren Meistern Erarbeiteten dar. Die bisherigen theoretischen Grundlagen sind im wesentlichen gewahrt, nur weitgehend ausgebaut. Wie die Harmonik ist natürlich mit dieser auch die Melodik des Künstlers durchaus tonal verankert. All die Stellen, die man als Ausgangspunkt einer atonalen Schreibweise werten zu müssen glaubte, halten einer solchen Beurteilung bei näherer Betrachtung nicht stand. In eine Umgebung eingelagert, die vollkommen den Gesetzen der tonalen Schreibweise unterliegt, können sie doch nur im Zusammenhang mit dieser als Lockerung der gewohnten Grundlagen wirken und verlieren schon dadurch die von den Atonalisten seinerzeit auf den Schild gehobene Bedeutung der tonalen Beziehungslosigkeit. Sie sind daher ganz ähnlich eine vorübergehende Störung der Tonalität wie die Dissonanz eine vorübergehende Störung der Konsonanz ist, und stärken durch solchen Kontrast gewissermaßen nur die Herrschaft der bestehenden Gesetzmäßigkeit.

Demnach bleiben die Angelpunkte der Straußschen Melodik die diatonische, die chromatische Skala und die Akkordzerlegung. Daß diese Elemente ganz rein nur sehr selten in Erscheinung treten, sonst aber reichlich von Komplikationen aller Art durchsetzt sind, versteht sich von selbst. Ihre theoretische Erklärung finden solche Modifikationen stets in den Gesetzen der Figuration, der Vorhaltsbildung u. dgl. m., nicht selten freilich in einer kühnen, ungewohnten Auslegung dieser. Auf diese Tatsache hat bereits Hermann W. v. Waltershausen in seiner aufschlußreichen kleinen Richard Strauß-Biographie[1] hingewiesen, ohne in diesem Rahmen auf Einzelheiten eingehen zu können.

Sehr stark wird die Melodik modern beeinflußt im Zusammenhang mit der eigenartig reich fluktuierenden Harmonik des Meisters. Ich verweise hier auf meine

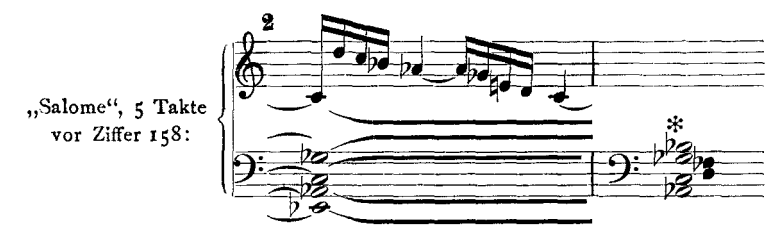
[1] Richard Strauß, Ein Versuch. München 1921, Drei Masken-Verlag.

Arbeit „Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauß, Ein Beitrag zur neueren Harmonik“ im VIII. Jahrgang dieser Zeitschrift, Heft 3, aus der sich indirekt auch für die Betrachtung der Melodik des Künstlers Anhaltspunkte ergeben. So begegnet etwa die Erklärung der merkwürdigen Skala im Anfang der „Salome“ einiger Schwierigkeit, wenn man nicht die Vorliebe des Komponisten für die Aufeinanderfolge von Dreiklängen im Abstand des Tritonus kennt. Der Klarinettenlauf zu Beginn der genannten Oper bringt nämlich innerhalb der Oktave von *gis* und *gis'* einen latenten Harmoniewechsel von *cis* und *g*. Es wird an den oberen Quartausschnitt der *cis*moll-Tonleiter der der *g*(moll)-Tonleiter angefügt, was freilich durch die Notierung eines *fisis'* statt *g'* verschleiert erscheint, aber bei einer Transposition dieses Laufs 3 Takte vor Ziffer 3 offen zutage tritt. Die Anfangstakte der „Salome“ heißen:



Natürlich ist die Deutung *cis* und *g*, die im Notenbeispiel 1 durch Hinzufügung der latenten harmonischen Stütze gekennzeichnet ist, nur eine mehrerer möglichen, besitzt aber die größte Wahrscheinlichkeit. Ausschlaggebend bleibt, daß es sich jedenfalls um die Verkettung von zwei Skalenstücken verschiedener Zugehörigkeit handelt, welche diesem Lauf die merkwürdig opalisierende Wirkung verleiht. Nebenbei sei bemerkt, daß diese Leiter sämtliche Töne der Ganztonskala enthält, der nur zwei Zwischentöne (*cis'* und *g'*) eingefügt sind; im weiteren Verlauf der gleichen Szene sind übrigens auch Fünftonfolgen aus verschiedenen Dur- und Mollskalen aneinandergereiht wie etwa *cis*moll und *A*dur (*cis dis e fis gis a h cis d eis* [*f*]) oder *C*dur und *As*dur (*c d e f g as b c des es*) u. a. m.

In der 4. Szene der „Salome“ erscheint auch die reine Ganztonskala im Absteigen (*d c b as ges e d c*). Zunächst bewegt sie sich über dem geheimnisvollen Orgelpunkt *h* (!), im weiteren Verlauf erhält sie jedoch die harmonische Stützung durch die Terzquartumkehrung des Dominantseptakkords aus *As* oder *Gis*



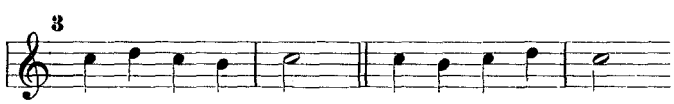
und erweist sich so als Auslegung dieses, wobei die Quint durch ihre beiden Nachbartöne ersetzt und die Non hinzugefügt ist (Nb. 2, bei *). Auf diese Weise wird die Ganztonleiter sozusagen zu einer Zerlegung des Dominantnonenakkords.

Ein gegensätzlicher Vorgang spinnt sich zu Beginn der „Alpensinfonie“ ab, wo die absteigende melodische *b*moll-Skala durch sukzessives Liegenbleiben aller Töne zu einem Pseudoakkord erstarrt. Hat man es im ersten Falle mit einem verflüssigten Akkord zu tun, so kann man im zweiten von in einen Akkord projizierter Melodik sprechen. Hans Mersmann knüpft an die Betrachtung dieser Stelle die Folgerung, daß es sich in der neuromantischen Musik um eine Vernichtung des Eigenlebens der Elemente (Melodik, Harmonik) zugunsten des Kolorits handle („Die moderne

Musik seit der Romantik", 1927). Dies erscheint bei der bis in die kleinsten Verästelungen hinein „thematischen" Arbeit eines Richard Strauß mindestens etwas übertrieben, da eben die bezeichnete Stelle nur den Untergrund für die Erscheinung des plastischen Themas „Nacht" bildet.

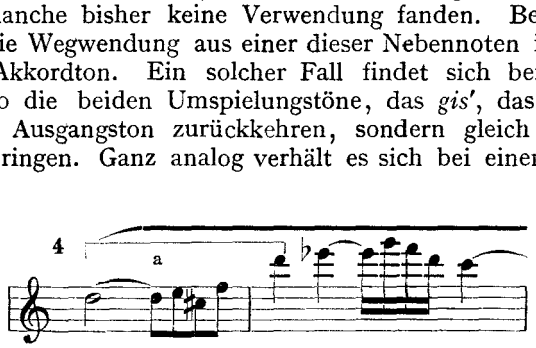
Im allgemeinen ist zu sagen, daß Richard Strauß von der Verwendung einfacher Leitern (Dur-, Moll- und chromatischen Skalen) im Vergleich zu anderen Meistern sehr sparsamen Gebrauch macht. Seine Schreibweise ist zu thematisch, als daß der melodisch neutralen Leiter größerer Platz zugewiesen wird. Die motivische Durchdringung erfaßt auch die Kleinarbeit von melodischer Umspielung, Grundierung und Ausschmückung. Wie souverän aber bei diesem Meister etwa auch die einfache Skala zur Erzielung neuartiger Wirkung benutzt wird, zeigt ebenfalls die erste Szene der „Salome". Während sonst eine Leiter in raschen Passagen zur klanglichen Auffüllung gehaltener Harmonien verwendet, also der durchgängige Charakter der einzelnen Skalentöne durch deren kurze Geltungsdauer unterstrichen wird, finden sich an der genannten Stelle bei Richard Strauß über weite Strecken harmonisch belebten Satzes chromatische oder diatonische Leitern in Notenwerten von Halben oder Ganzen gespannt, einer Art Orgelpunkt vergleichbar, nur daß nicht der liegende Grundton, sondern die Skala sich unbekümmert um die entstehenden Zusammenklänge, die freilich koloristisch aufs feinste ausgewogen sind, als zusammenhaltendes Band über den betreffenden Abschnitt der Komposition legt. Solcher Skalengang nimmt bereits im 2. Takt der „Salome" seinen Ausgang bei *gis″*. Er ist chromatisch. Ein zweiter, diesmal im melodischen *f*moll beginnend, später ebenfalls in Chromatik ausmündend, setzt 3 Takte vor Ziffer 2 mit *f′* ein und überzieht im folgenden eine weite Strecke. Strauß erzielt durch dieses Kunstmittel die Impression des fließenden, gleitenden Mondlichts. Wegen der Ausdehnung dieser Stelle ist es nicht möglich, sie hierher zu setzen. Sie möge daher auf den ersten zwei Seiten des Klavierauszugs eingesehen werden.

In ähnlicher Weise, wie hier ein einfaches Mittel auf durchaus individuelle, neue Art zur Verwendung gelangt, erfolgt dies auch bei der Akkordzerlegung, der Vorhaltbildung, dem Durchgang, der Tonverzierung und ähnlichem. Überall werden neue Wege gesucht und auch gefunden. Die Figuration im Akkord räumt bei Richard Strauß den Nebennoten große Bedeutung ein und ist in der Behandlung viel freier als bisher. Die obere und untere Wechselnote eines Akkordtons wird in den verschiedensten Abwandlungen ihrer Stellung zum Beziehungston verwendet. Aus der ursprünglichen Form dieser Tonumspielung,



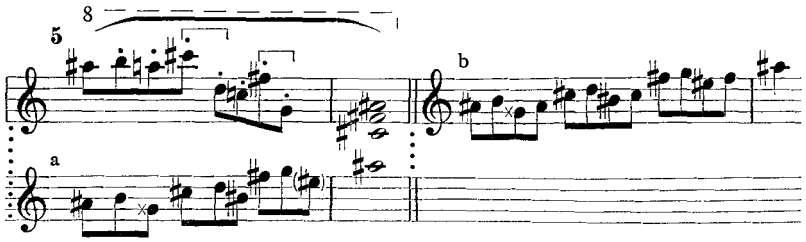
bei der der Hauptton durchaus herrschend ist, werden die mannigfachsten Ausschnitte gewählt, von denen manche bisher keine Verwendung fanden. Besonders charakteristisch ist für Strauß die Wegwendung aus einer dieser Nebennoten in einen anderen als den zugehörigen Akkordton. Ein solcher Fall findet sich bereits im Abschnitt b des Nb. 1 vor, wo die beiden Umspielungstöne, das *gis′*, das *a′* und das *fisis′*, nicht mehr zu dem Ausgangston zurückkehren, sondern gleich in den nächsten Akkordton *cis″* überspringen. Ganz analog verhält es sich bei einem Motiv im „Heldenleben", wo das

„Ein Heldenleben", vom 3. Takt nach Ziffer 3 an:



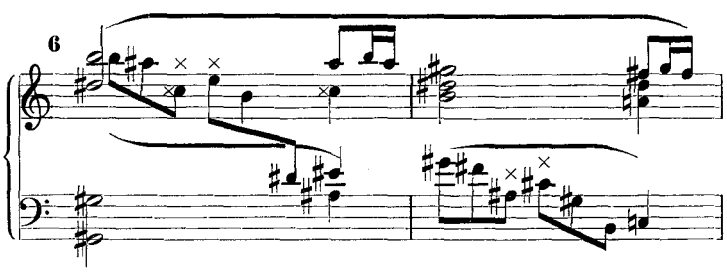
cis'' seinen Auflösungston *d''* vermeidet und in den nächsten Akkordton von *d* moll, in das *f''* weitergeführt ist. Auf dem gleichen Prinzip beruht eine melodische Umschreibung des *Fis* dur-Akkords im „Rosenkavalier", wo allerdings eine mixturartige Parallelführung in Sextakkorden die Einzeltöne verstärkt.

„Rosenkavalier", II. Akt, vom 2. Takt nach Ziffer 25 an:



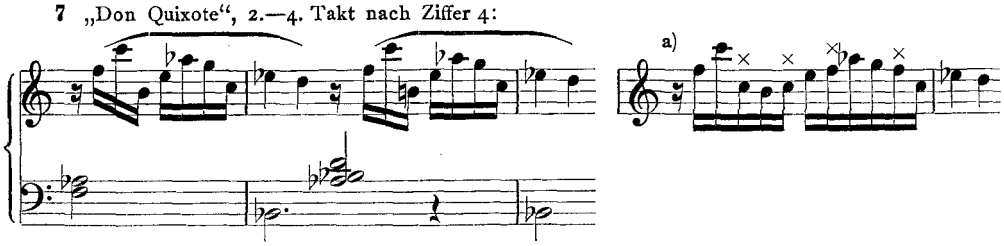
Wenn man hier den Melodieverlauf betrachtet, erkennt man, daß es sich im Grunde genommen um eine Abwandlung einer ziemlich geläufigen Figurierungsart handelt, die in Nb. 5 unter b gekennzeichnet erscheint. Verhüllt ist diese Figurationsart durch wiederholte Änderung der Oktavlage an auffallender Stelle, durch die Stellung im Takte und durch gelegentliche enharmonische Verwechslung in der Notierung, was aus der Rückführung unter a klar wird. In all den genannten Fällen treten die durch Wechselnoten umschriebenen Töne auch selbst in Erscheinung. Diese Beispiele helfen aber auch andere Bildungen erklären, wo die Umschreibungen den betreffenden Akkordton vertreten, dieser selbst also gar nicht auftritt. Bei dieser Gelegenheit verweise ich auch auf die oben gegebene Erklärung des Ganztonakkords, wo die Quint durch ihre beiden Nebennoten, die untere und die obere kleine Sekund, vertreten ist. Das folgende Beispiel aus der „Ägyptischen Helena" zeigt nun eine zweimalige Figuration des *gis* moll-Akkords:

„Ägyptische Helena", I. Akt, 6 Takte vor Ziffer 69:



Im ersten Takt treten *cisis''* und *e''* anstelle des Akkordtons *dis''*, im zweiten Takt *ais* und *cis'* anstelle des Akkordtons *h*. Hier ist die Sachlage noch vollkommen klar. Doch gibt es Fälle, wo durch Komplikation solcher Bildungen eine Erklärung wesentlich schwieriger ist. So läßt beispielsweise die Stelle aus dem „Don Quixote", die hier folgt, die Herkunft mancher Figurationstöne nicht ohne weiteres erkennen,

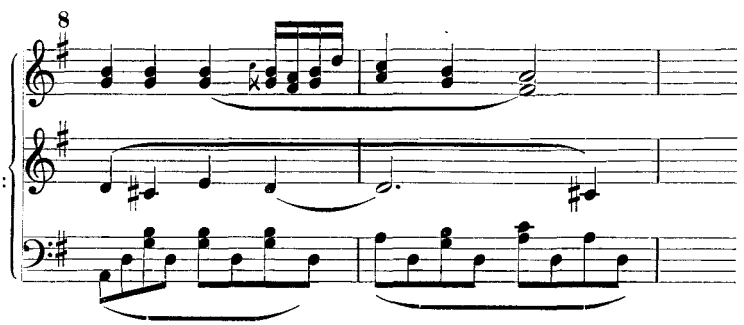
7 „Don Quixote", 2.—4. Takt nach Ziffer 4:



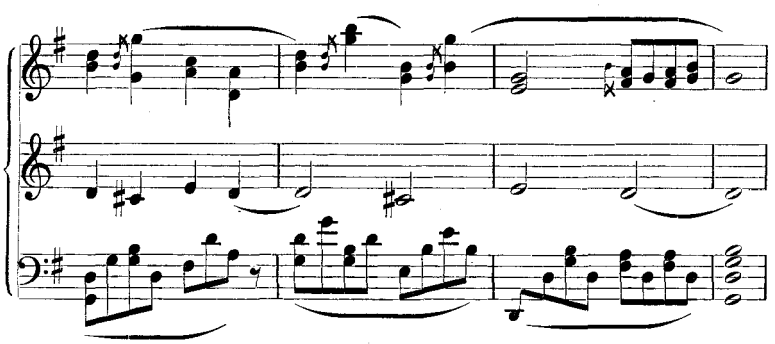
wie etwa die Melodieführung *h'—e''* in einer Darstellung des *f*moll-Akkords im 1. und des *B*-Septnonenakkords im 2. Takt von Nb. 7 auf den ersten Blick etwas befremdet. Tatsächlich handelt es sich aber nur um Leittonvertretungen der Akkordbestandteile *c''* und *f''*. Durch Einfügung der vertretenen Akkordtöne, die bei a) der Verdeutlichung halber vorgenommen wurde, ergibt sich eine leichtfassliche Form. Der Verzicht auf die zwei Beziehungstöne von *h'* und *e''* erscheint noch dadurch gerechtfertigt, daß sowohl *f* als auch *c* (allerdings in der Oktavversetzung) am Anfang der Figur bereits aufscheint. Ohne Zweifel aber handelt es sich hier um einen solcher Grenzfälle, die auch eine andere Erklärung finden können, etwa die, daß man eine vorübergehende Verschiebung des *f*moll-Akkords auf die Basis *e* annimmt, was mit Rücksicht auf harmonische Eigentümlichkeiten bei Richard Strauß durchaus möglich ist (vgl. meinen obzitierten Aufsatz!).

Auch bei Umspielung eines Tones werden bei Richard Strauß die Wechselnoten gelegentlich nicht nur gewichtlos und rasch vorüberhuschend gebraucht, sondern erhalten Werte von bedeutender Dauer. So ist bei der zweiten Strophe des Zwiegesangs von Oktavian und Sofie im „Rosenkavalier" dem Satz ein Orgelpunkt im Horn auf der Quint der Tonika eingewoben. Dieser Ton, der sich wie ein roter Faden durch dieses Stück zieht, wechselt ständig mit seinen beiden Nebennoten, die eine Dauer von Vierteln und später sogar von Halben erhalten:

„Rosenkavalier", III. Akt, Ziffer 303 und das Folgende:

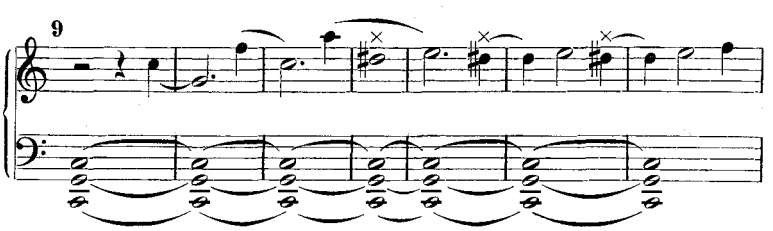


und später:



Was die Vorhaltsbildungen betrifft, so finden sie bei Strauß ebenfalls, und zwar in ganz ähnlicher Weise wie die Wechselnoten, mit denen sie ja verwandt sind, erweiterte Anwendungsmöglichkeiten. Wen hätte nicht etwa die einbohrende Wirkung des *dis''* im Jochanaan-Thema besonders berührt, eines Vorhaltes, der durch seine lange Dauer und seine mehrmalige Wiederholung ein ungewöhnliches Gewicht erhält:

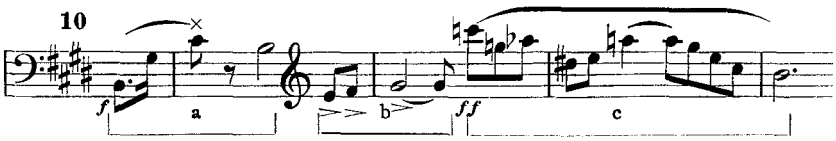
„Salome", von Takt 9 nach Ziffer 65 an:



Gern wendet Strauß den in der Tanzmusik beliebten Stakkato-Vorhalt an, der von der Auflösungsnote häufig noch durch eine Pause getrennt ist. Hierzu sei vorerst nur das Anfangsthema aus dem „Rosenkavalier" zitiert. In anderem Zusammenhange erscheinen weitere Beispiele (Nb. 20, 21 u. a. m.).

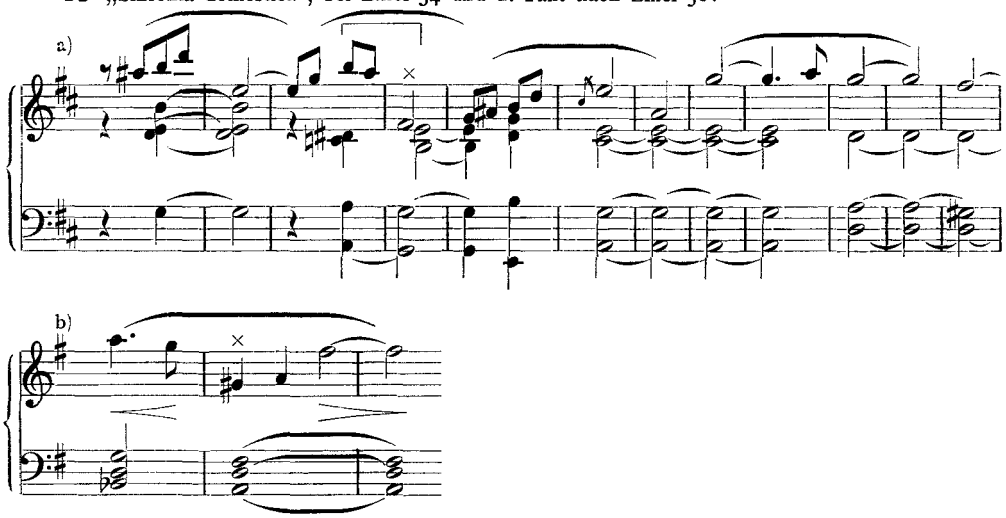
10

„Rosenkavalier", I. Akt, Anfang:



Zu prägnanter Herausstellung des Vorhalts werden ferner mitunter große Sprünge in diesen gewählt, wie die kleine Dezime in a) und die verminderte Oktave (!) in b) des Nb. 11:

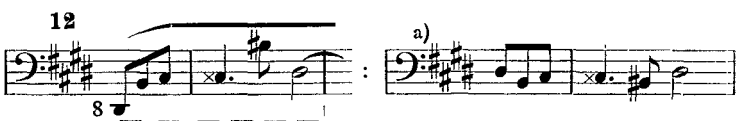
11 „Sinfonia domestica", bei Ziffer 34 und 2. Takt nach Ziffer 50:



Auch von der unterbrochenen Auflösung des Vorhalts wird reichlich Gebrauch gemacht, wobei die Unterbrechung ebenfalls wieder eine Komplikation bringen kann, wie in der folgenden Stelle aus der „Josefslegende". Hier ist dem Leitton nach

12

„Josefs Legende", 1. Takt nach Ziffer 197:

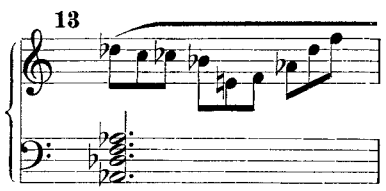


dis (*cisis*) die melodische Untersekund nachgesetzt, diese aber in der höheren Oktav gebracht. Wie sehr hier die weiten Intervalle bevorzugt werden, verdeutlicht die Rückführung sämtlicher Töne in eine Oktave (Nb. 11, bei a), wobei nicht einmal ein großes Terzintervall überschritten erscheint.

Ein ausgiebiges Feld neuer Bildungen bietet auch die melodische Durchgangsnote. Die Überbrückung eines Intervalls durch eine durchgängige diatonische oder chromatische Skala erfährt bei unserem Meister häufig eine neuartige Durchbrechung dadurch, daß der Durchgang sozusagen nur angedeutet bzw. begonnen wird. Die Tonreihe bricht vor Erreichung des Zieltones ab. Es ist dies ein ähnliches Abkürzungsverfahren, wie es schon bei der Tonverzierung beobachtet wurde, eine Art melodischer Stenographie, die ihr Gegenstück in den an bezeichnetem Platze er-

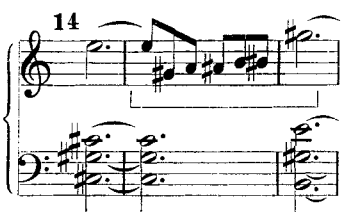
örterten harmonischen Abbreviaturen findet. Ein melodisches Mittel wie die Tonumschreibung oder der Durchgang ist auf Grund einer mehrhundertjährigen Praxis des Musikhörens wie manche stereotype Harmoniewendung so geläufig, daß es durch bloße Andeutung ohne weiteres erfaßt werden kann. Die abgekürzte Formulierung erhält dabei durch ihren Überraschungswert noch einen gewissen neuartigen Reiz. Ein vorsichtiger Gebrauch einer solchen Wirkung äußert sich bereits im unterbrochenen Durchgang. Hier wird die Einlösung der durch den Durchgangston eingeleiteten Entwicklung nur verzögert. Während etwa die *Des*dur-Stelle (Nb. 13) noch die Erklärung zuläßt, daß der Durchgang von *des″* bis *b″* in dem

„Ägyptische Helena", I. Akt, 2. Takt nach Ziffer 69:

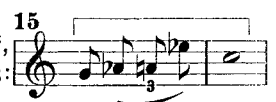


im 7. Achtel folgenden *as* seine Fortsetzung findet, ist in den folgenden Fällen (Nb. 14 und 15) mit *his′*, bzw. *a′*, der Durchgang endgültig verlassen und die Über-

„Schlagobers", I. Akt bei Ziffer 61:

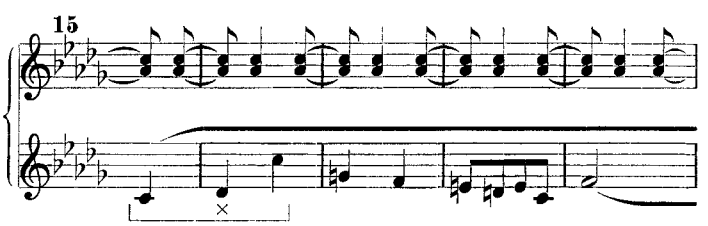


„Ägyptische Helena", II. Akt, vor Ziffer 143:

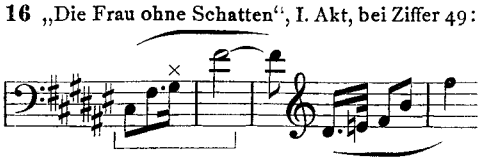


brückung von *gis′* nach *gis″*, bzw. *g′* nach *c″*, abgebrochen. Doch schafft das begonnene Skalenstück genügend Gewähr für die Auffassung einer Durchgangsbildung. Solcher Herkunft scheinen mir auch die äußerst häufigen Bildungen bei Richard Strauß, die ich als „ausgeschriebene Portamenti" bezeichnen will. Sie bestehen in der Überbrückung eines melodischen Intervalls mittels der Sekund vom Ausgangston her. Meist ist die Spannung durch leittonartige Erhöhung dieses, also durch Anwendung einer chromatischen Sekund, noch besonders unterstrichen, doch wird auch das Ganztonintervall in diesem Sinne gebraucht. Im Nb. 6 könnte im 1. und 2. Takt die dem Ausgangston folgende Note (*ais″* und *fis′*) als ein solcher Schleifton angesprochen werden, die folgenden Zitate bringen weitere Belege.

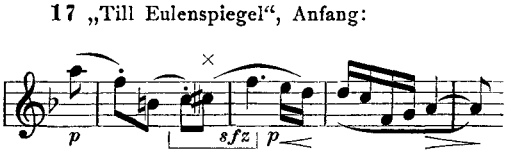
„Ägyptische Helena", I. Akt, vom 8. Takt vor Ziffer 110:



16 „Die Frau ohne Schatten", I. Akt, bei Ziffer 49:



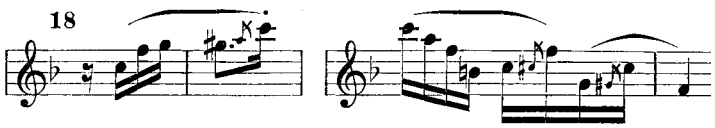
17 „Till Eulenspiegel", Anfang:



In all den genannten Fällen wird durch Lockerung des Ausgangstons in der Richtung des Ziels gewissermaßen die Bahn geschmeidiger gemacht. Der Sinn solcher Bildungen geht auch daraus hervor, daß sie sehr oft Soloinstrumenten oder doch den eines biegsamen Tons fähigen Streichern anvertraut sind. Die starke Portamentowirkung gerade in Fällen wie dem aus „Till Eulenspiegel" erklärt sich daraus, daß vom Hörer infolge der Schaffung eines Leittons durch chromatische Erhöhung unwillkürlich der Auflösungston dieses, der ja in der Regel Harmoniebestandteil wird, mitapperzipiert wird, was zum Eindruck des Hinüberschleifens in den Zielton führt. Als Vorstufen zu solcher Bildung können die Fälle gelten, wo der Auflösungston der chromatischen Erhöhung wenigstens andeutungsweise in Form eines Vorschlags auftaucht, und andere, wo der chromatische Erhöhungston selbst nur der unscheinbaren Gestalt des Vorschlags anvertraut wird. Beide Lösungen finden sich auf ganz engem Raum beieinander im Epilog des „Till Eulenspiegel":

„Till Eulenspiegel", Epilog, Takte 14/15 und 12/13:

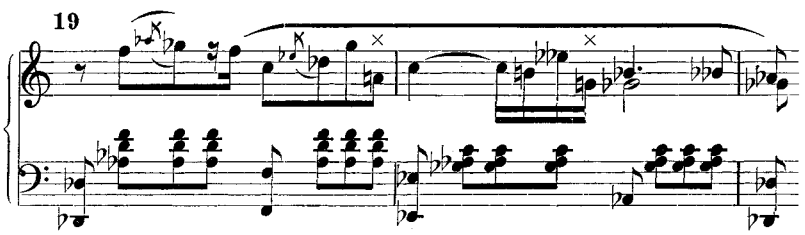
18



In Weiterverfolgung dieses Prinzips verwendet Richard Strauß auch die chromatische Erhöhung eines Akkordbestandteils, ohne daß dieser selbst vorher in der Melodie berührt wird, wenn er nur genügend in der harmonischen Grundlage verankert ist. Hierbei wird also das „ausgeschriebene Portamento" erst im Zusammenwirken von Melodie und Begleitung erzielt. Auf diese Weise erscheinen viele akkordfremde Töne in der Melodik des Meisters erklärt. So ergeben sich in den in Nb. 19 zitierten Takten aus dem „Rosenkavalier" an den bezeichneten Stellen solche Portamentobildungen, indem das *a'* in der Melodie mit dem *as* der Begleitung zusammen erscheint und nach *c''* fortschreitet, das *g'* in der Melodie als chromatische Erhöhung des *ges* der Begleitung nach *b'* geführt wird. Die Verwandtschaft solcher in Nb. 19 gezeigten Komplikationen mit den vordem gekennzeichneten Tonumspielungspraktiken des Meisters ist ohne weiteres klar.

„Rosenkavalier", I. Akt bei Ziffer 107:

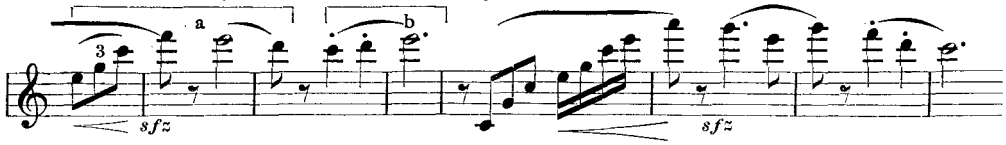
19



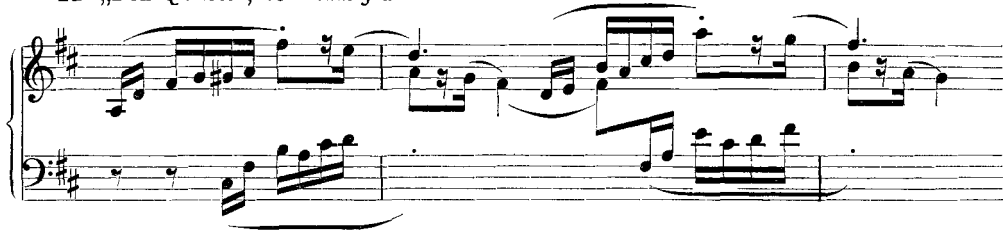
Alle hier nun geschilderten Neuinterpretationen der überkommenen Regeln ergeben eine gewaltige Erweiterung der Grundlage im Sinne freizügiger Entfaltung der Melodik bei Richard Strauß. Dies kommt besonders der motivischen Arbeit zugute, die sich auf Grund solcher Neueinstellung noch weit folgerichtiger durchführen läßt als bisher und bis in die verborgensten Winkel melodischen Geschehens hineingetragen werden kann. Nachdem die Betrachtung bisher den wichtigsten Elementarerscheinungen der Melodik des Meisters gegolten hat, sollen im Folgenden darüber hinaus auf dem Weg des Vergleichs einige Typen abgeleitet werden, deren Vertreter, in Einzelheiten verschieden, doch die Zugehörigkeit zur gleichen Familie erkennen lassen.

Besondere Bedeutung erlangt bei Richard Strauß ein Bewegungstyp, wie er sich in den folgenden Beispielen verkörpert zeigt:

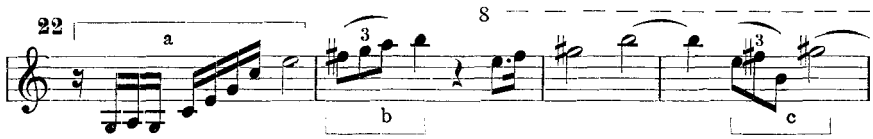
20 „Zarathustra", vom 9. Takt nach Ziffer 30:



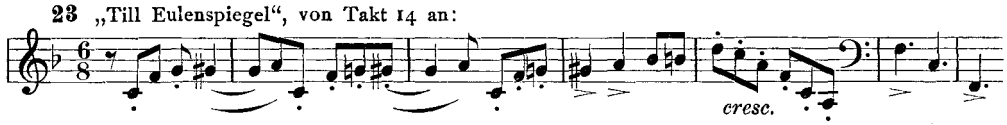
21 „Don Quixote", von Takt 5 an:



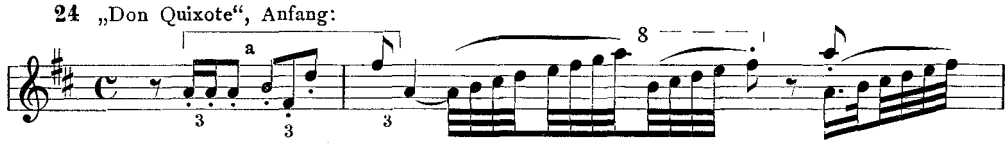
22 „Don Juan", Anfang:



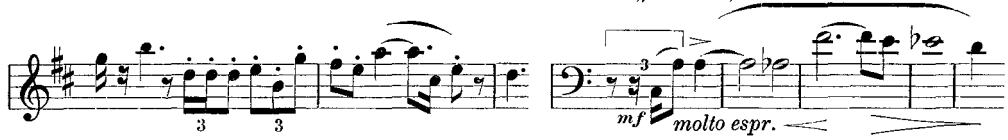
23 „Till Eulenspiegel", von Takt 14 an:



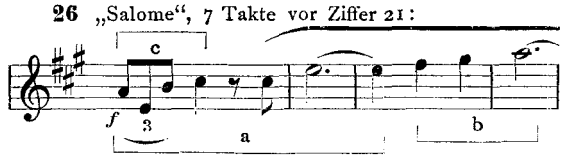
24 „Don Quixote", Anfang:



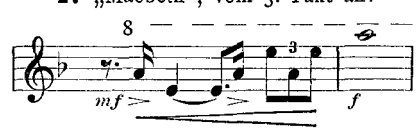
25 „Salome", vom 6. Takt an:



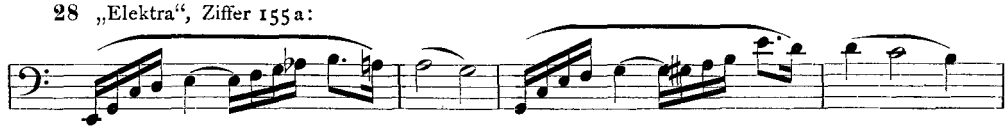
26 „Salome", 7 Takte vor Ziffer 21:



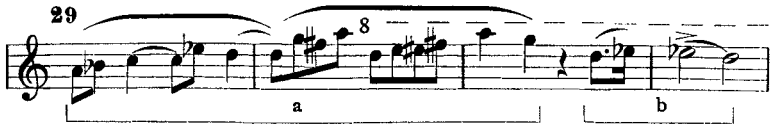
27 „Macbeth", vom 3. Takt an:



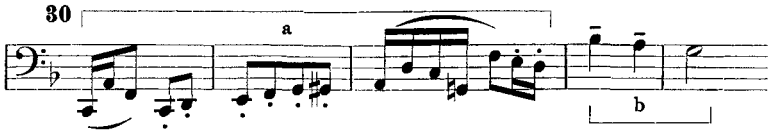
28 „Elektra", Ziffer 155a:



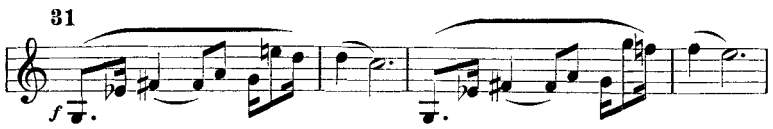
„Tod und Verklärung", 4 Takte vor Buchstabe I:



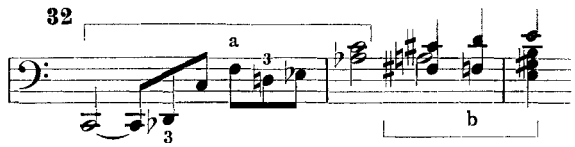
„Sinfonia domestica", Anfang:



„Ariadne auf Naxos", Vorspiel, von Takt 3 an:



„Ägyptische Helena", I. Akt, 5 Takte vor Ziffer 20:

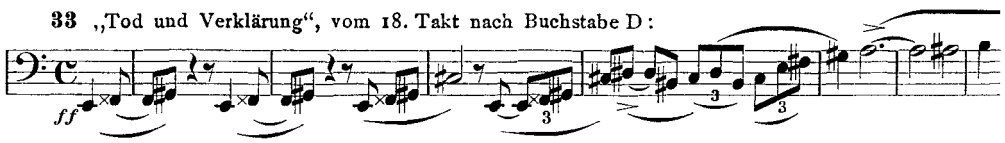


All diesen Melodien ist die — graduell natürlich verschieden abgestufte — Äußerung von Aktivität und positiver Einstellung gemeinsam. Die Verlaufstendenz der Melodien ist im wesentlichen von unten nach oben gerichtet. Einem energischen Emporklimmen folgt meist ein mehr oder weniger gesichertes Ergreifen der errungenen „Position". Schon in dem vordem gebrachten Zitat aus dem „Rosenkavalier" (Nb. 10) finden wir in den ersten zwei Takten sehr komprimiert eine solche Situation vor. Einem feurigen Ansprung (a) folgt ein bestimmtes, betontes ‚Niedersetzen des Fußes', um bildlich zu sprechen, auf der bei unserem Meister sehr beliebten schlichten Sekundfolge vom Grundton des Akkords bis zur Terz (b). Eine ganz ähnliche Bildung, nur mehr elegant und geschmeidig („Tanz der leichten Füße") als stürmisch, begegnet uns im „Zarathustra" (Nb. 20). Auch hier ist die Zweiteilung, durch die Klammern a) und b) deutlich gemacht. Noch weiter verzierlicht ist der — diesmal von zwei Stimmen im Fugato gebrachte — Anlauf im „Don Quixote" (Nb. 22). Dieser Fall nimmt eine Mittelstellung zwischen den Formen ein, wo die Bewegung durch einen Auftakt bestimmt ausgelöst wird, und denen, wo der Eintritt durch eine Luftpause auf den betonten Taktanfang oder Taktteil verschleiert erscheint. Hier wird dem Gewicht, das sich an die betonte Taktzeit bindet, bewußt entgegengearbeitet. So erfolgt im „Don Juan" (Nb. 22, 1. Takt) der ungemein federnde Auftrieb mit vollkommener Negierung des taktlichen Schwergewichts. Ähnlich ist in den Nb. 23, 24, 25 und 27 der Motivbeginn geflissentlich aus der betonten Taktzeit herausgerückt, was mitunter mit Benutzung von sehr differenzierter Rhythmik durchgeführt erscheint. Im „Till Eulenspiegel" ist außerdem in der Folge zweimal, im Narraboth-Motiv (Nb. 25) einmal die schwere Taktzeit durch Bindung über den Taktstrich melodisch unwirksam gemacht.

In den Fällen, wo ein solcher Vertreter des Bewegungstyps auf den Niederstreich einsetzt, ist der erste Viertelwert aber meist künstlich aufgelockert. Die Bewegung wird mittels Verwendung kleiner Tonwerte gleich energisch „angekurbelt". Durch solches Vorwärtsreißen ist dem Niederstreich etwas von seinem Gewicht, von seiner Schwere genommen. Am charakteristischesten erweist dies das Zitat aus der „Salome" (Nb. 26). Wo es auftritt, erfährt die musikalische Entwicklung neuen Impuls. Auch die Stelle aus der „Elektra" (Nb. 28) verleiht nach dem lyrischen Ruhepunkt, der sich an das erregte Wiedererkennen der Geschwister anschließt, dem dramatischen Geschehen wieder neuen Fluß. Während in dem Vorwärtsreißen bei Nb. 29 etwas

Gequältes liegt, äußert das Motiv des Mannes in der „Sinfonia domestica“ (Nb. 30) frische Lebenskraft. Aber selbst da, wo eine Melodie dieses Typs mit einer langen Note auf den schweren Takteil einsetzt, wie im Falle „Ägyptische Helena“ (Nb. 32) oder etwa im Hauptthema aus „Ein Heldenleben“, ist dieser Anfangston an die folgende Figur gebunden und wird das Verhalten auf dem langen Wert nicht als Ruhepunkt, sondern als Spannungsmoment mit Hinblick auf das folgende Losschnellen empfunden. All den hierhergesetzten Beispielen des Bewegungstyps wohnt eine kraftvolle Motorik, ein beschwingtes Vorwärtstreiben inne, das sich an keinem Widerstand bricht, sondern daraus nur neue Stärkung gewinnt. Solches Überwinden der Hemmungen wird auch besonders deutlich in dem folgenden, an Leitton- und Synkopenspannungen überreichen Thema.

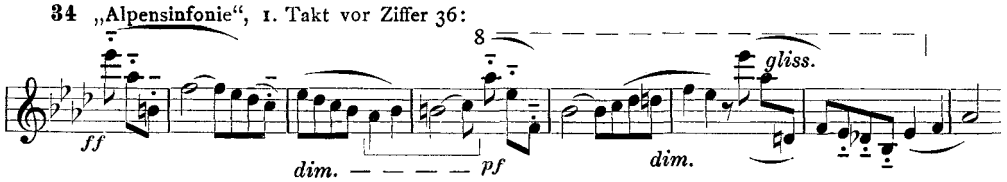
33 „Tod und Verklärung“, vom 18. Takt nach Buchstabe D:



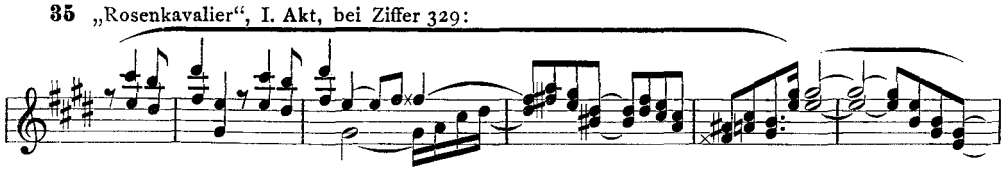
Es ist hier überall der Impuls des Dramatikers spürbar. Auffallend auch in den meisten Fällen die weitausholende Geste. Die meisten dieser Themen bewegen sich in einem ungewöhnlich großen Tonumfang. Schweifende Motivik, häufiges Übergreifen aus einem Oktavraum in den anderen erfordern die Inanspruchnahme breiten Bewegungsraums. Das Vorstoßen in die Höhe erfolgt mit hinreißendem Elan. Begreiflicherweise knüpfen sich viele dieser Themen an den jeweiligen Helden der Tondichtung; charakterisieren den Don Juan, den jugendlich feurigen Oktavian, den tragikomischen Abenteurer Don Quixote, den lustigen Streichmacher Till Eulenspiegel, die Hauptfigur des „Heldenlebens“ und andere mehr.

Die natürliche Ergänzung zu dem eben geschilderten „männlichen“ Typ ist sein Kontrast, der etwa als der „weibliche“ gelten kann. Am unmittelbarsten in die Augen stechend ist die entgegengesetzte Verlaufsrichtung, das Herab, die Entwicklung von oben nach unten. Verkörpert sich im „männlichen“ Typ der Auftrieb, die Kraft, der Wille, so hier das Absinken, das Gewährenlassen, das Gefühl und nicht selten auch das „Gemüt“. Die Zielstrebigkeit ist weniger einheitlich, weniger konsequent, die Melodielinie weicher. Während die Melodie des männlichen Typs gewöhnlich einstimmig verläuft, wird die des weiblichen oft durch Sexten, Terzen oder Akkorde nachgezeichnet. Wieder soll eine beschränkte Anzahl von Beispielen diesen Typ in einigen charakteristischen Erscheinungsformen zeigen.

34 „Alpensinfonie“, 1. Takt vor Ziffer 36:

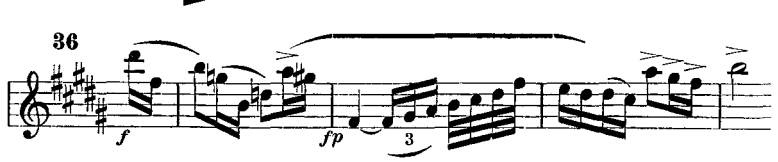


35 „Rosenkavalier“, I. Akt, bei Ziffer 329:

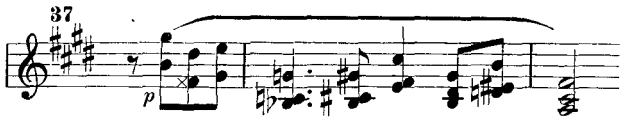


36

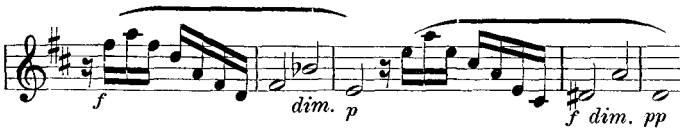
„Sinfonia domestica“, bei Ziffer 3:



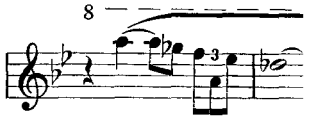
„Rosenkavalier", I. Akt, bei Ziffer 330:



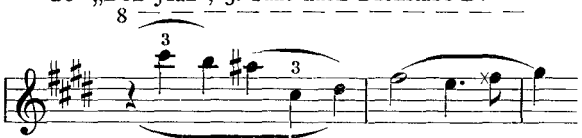
38 „Don Quixote", bei Takt 13 beginnend:



39 „Tod und Verklärung", 2. Takt nach Buchstabe A:

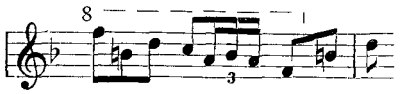


40 „Don Juan", 3. Takt nach Buchstabe D:

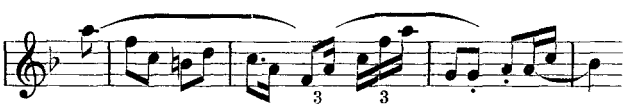


Violin-Solo. *molto espressivo*

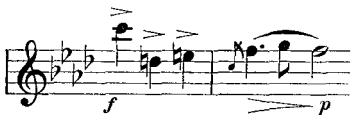
41 „Arabella", I. Akt, 2 Takte nach Ziffer 39:



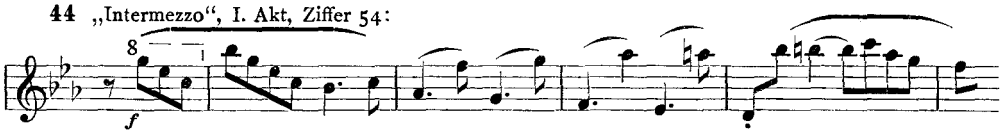
42 „Rosenkavalier", I. Akt, vom 2. Takt nach Ziffer 271 an:



43 „Frau ohne Schatten", I. Akt, 2. Takt nach Ziffer 1:



44 „Intermezzo", I. Akt, Ziffer 54:

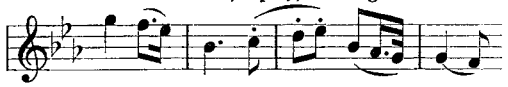


Diese Auswahl zeigt, daß auch hier der jeweiligen besonderen Nuancierung ein weiter Spielraum offen bleibt, daß nur der allgemeine Grundzug gemeinsam ist. Es gehören hierher auch die bereits früher gebrachten Zitate Nb. 10 (Abschnitt c), 11a und 17. Interessant ist, daß der Anfang des „Rosenkavalier" (Nb. 10) den „männlichen" und „weiblichen" Typ im engsten Rahmen einander gegenüberstellt und so plastisch den Gegensatz nahebringt. Auch im leidenschaftlichen *ff*, das in der Darstellung der stürmischen Liebesumarmung gerechtfertigt wird, behält dieser Typ seine weiche, weibliche Haltung bei, gegenüber dem in den Hörnern unisono anstürmenden Melodieabschnitt a—b. Seine Milderung ins gemütvoll Nachdenkliche erhält das Motiv in seiner Umwandlung bei Nb. 37. Es ist nur begreiflich, daß solche Art von Melodik gerade im „Rosenkavalier" einen breiten Raum einnimmt, wo die Frauengestalt der empfindsamen, schmerzlich-gütig resignierenden Feldmarschallin eine maßgebende Rolle spielt. In den Nb. 35 und 42 sind dafür weitere Belege gegeben. Ein echter Vertreter des gleichen Typs ist die in zartester Instrumentation gehaltene, durch mehrere Stimmen harmonisch sehr reizvoll nachgezeichnete Melodie aus der „Alpensinfonie" (Nb. 34). Daß dem II. Thema aus der „Sinfonia domestica", das der Charakteristik der Frau gewidmet ist, eine ähnliche Gestalt zugedacht worden ist, wird nicht weiter verwundern. Auch im „Don Juan" (Nb. 40) und in „Tod und Verklärung" (Nb. 39) ist dieser Typ als lyrisches Widerspiel zu den energischen dramatischen Themen vertreten. Im „Don Quixote" charakterisiert er die zu Grübelei und Versonnenheit neigende Eigenart des Helden (Nb. 38). Das kurze flüchtige Motiv aus „Arabella" knüpft an die Stelle an, da die Titelheldin einen von ihrem Verehrer übersandten Rosenstrauß gewahr wird (Nb. 41). Der ab-

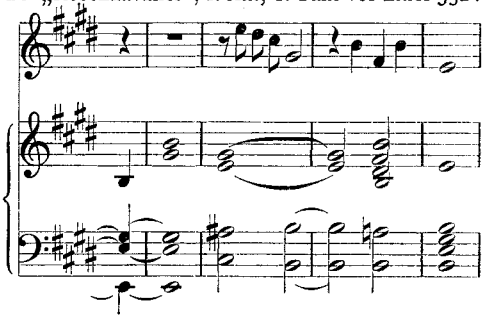
stürzende Achtellauf im „Intermezzo“ (Nb. 44) leitet ein kurzes lyrisches Nachspiel nach dem Abschied Christines von ihrem Gatten ein. Ins Dämonische gewendet ist dieser Typ in dem Motiv aus der „Frau ohne Schatten“ (Nb. 43), mit dem die Amme charakterisiert erscheint.

Von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, ergibt sich bei einer Anzahl typischer Strauß-Themen eine Gemeinsamkeit darin, daß sie ein bestimmtes Töneskelett zur Grundlage bevorzugter Stellung machen. Ich meine hier die vielen Kopfmotive, die sich im Raum des Quartsextakkords — hier nur rein melodisch verstanden! — bewegen. Sie zeichnen sich dadurch aus, daß ein Quartintervall mit einem darübergelagerten Terzintervall die melodischen Stützpunkte abgibt. Unter diesen Fällen nimmt wieder die spezielle Form eine besondere Rolle ein, die die Melodie sekundweise im Terzraum absteigen läßt und einen Quartsprung nach abwärts anschließt. Soweit dieser Verlauf eingehalten ist, lassen sich die Vertreter dieser Kategorie dem „weiblichen“ Typ beizählen, andernfalls schalten sie aber bei diesem aus. Ein merkwürdiger Zufall läßt Richard Strauß bereits seine frühe Bläserserenade mit diesem Melodietyp beginnen, der in des Meisters späteren Werken eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Wie die folgenden Beispiele zeigen, knüpfen sich die meisten Vertreter dieses Typs der absteigenden Melodik im Raum des Quartsextakkords an Frauengestalten und Bühnensituationen, die einer Charakteristik im oben gegebenen Sinne bedürfen.

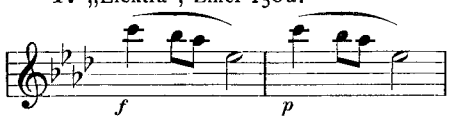
45 Bläserserenade, op. 7, Anfang:



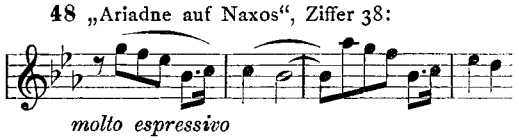
46 „Rosenkavalier“, I. Akt, 1. Takt vor Ziffer 332:



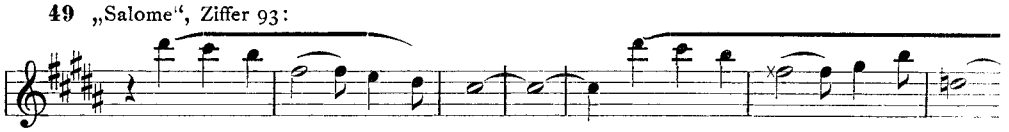
47 „Elektra“, Ziffer 150a:



48 „Ariadne auf Naxos“, Ziffer 38:



49 „Salome“, Ziffer 93:

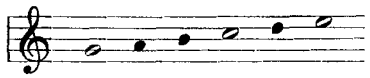


Das Zitat aus dem „Rosenkavalier“ bringt den begütigenden Zuspruch der Feldmarschallin an Oktavian „Jetzt sei Er gut und folg Er mir!“ (Nb. 46). Die Stelle aus „Salome“ zeigt die Titelheldin als liebendes, begehrendes Weib in ihrem Hymnus an Jochanaan „Dein Leib ist weiß wie der Schnee“ (Nb. 49), das Motiv aus „Elektra“ die Agamemnonstochter nicht als rachedurstiges Weib, sondern im Überschwang des Glücks beim Wiedersehen ihrer totgeglaubten Bruders Orest (Nb. 47). Die Stelle aus „Ariadne“ schließlich nimmt einen bedeutsamen Platz in der großen Arie der verlassenen Königstochter ein (Nb. 48).

Die obigen Beispiele zeigen aber nur eine Seite der Auswertung des melodischen Quartsext-Raums. Dieser findet auch in anderer Weise bevorzugte Anwendung und und begegnet uns in vielen Werken von Richard Strauß, meist sogar an besonders exponierter Stelle. Man hat oft die starken Wirkungen hervorgehoben, die Richard Strauß mit der Anwendung des Quartsextakkords erzielt. Dem steht auch ein

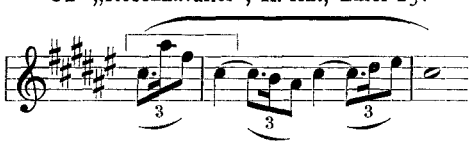
melodischer Quartsexttyp gegenüber, der, wie nochmals betont sei, von einer Verquickung mit der Quartsextakkordharmonik ganz unabhängig und nur in der melodischen Erfüllung des Raumes Quart + Terz (groß oder klein) mit Betonung dieser speziellen Teilung begründet ist. Er wird systematisch am besten folgendermaßen dargestellt.

50

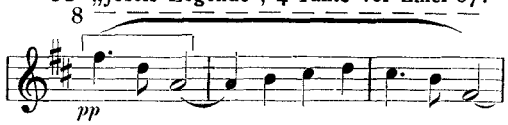


Unter den folgenden Beispielen finden sich meist solche, die innerhalb des Werks, dem sie entnommen sind, eine besondere Stellung einnehmen wie etwa das Oboemotiv bei Oktavians Überreichung der silbernen Rose im „Rosenkavalier" (Nb. 51) oder der ebenfalls ins grelle Licht der Aufmerksamkeit gerückte Ruf beim Hereintragen des schlafenden Josef (Nb. 52). Zu einem schlangenartig züngelnden Motiv, das die Lüsternheit der verderbten Herodiastochter kennzeichnen soll, ist der Tönekomplex des Quartsextraums in der „Salome" benützt (Nb. 53). Im bukolischen Sinn verwertet ihn die „Alpensinfonie" (Nb. 54). Die „Sinfonia domestica" setzt an die Spitze des ersten Themas („der Mann", Nb. 30) eine ähnliche Bildung, die später mit etwas burschikoser Charakteristik (Nb. 55) wiederkehrt und schließlich in dem weichen lyrischen Satz, der im Nb. 56 wiedergegeben ist, in reizvoller Abwandlung nochmals auftaucht. In der „Elektra" ist ein Vertreter des gleichen Typs, diesmal nach Moll getrübt, als eigentliches Leitmotiv des aus dem Schattenreich zum Licht strebenden Geists des Agamemnon benützt (Nb. 57). Mehr heroisch, festlich heiteren Charakter besitzt eine verwandte Bildung in der „Ariadne", wo der Weingott Bacchus Träger des Motivs ist (Nb. 58). Bei einiger Fantasie kann man bereits das Paukenmotiv am Anfang der „Burleske", das bedeutend in die ganze Entwicklung des Werks eingreift, als frühen Vertreter dieses Typs ansehen (Nb. 59).

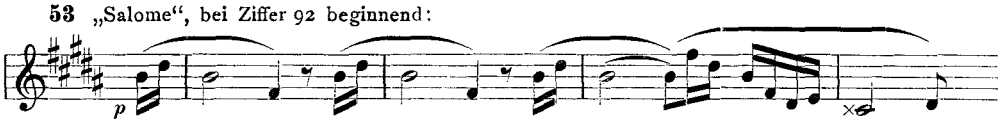
51 „Rosenkavalier", II. Akt, Ziffer 25:



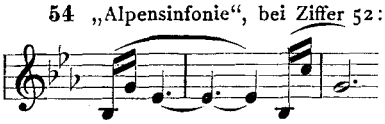
52 „Josefs Legende", 4 Takte vor Ziffer 87:



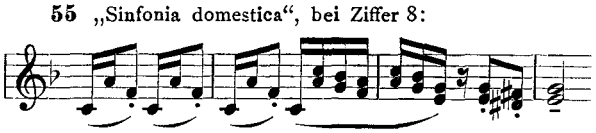
53 „Salome", bei Ziffer 92 beginnend:



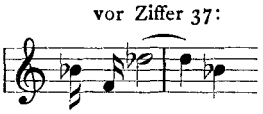
54 „Alpensinfonie", bei Ziffer 52:



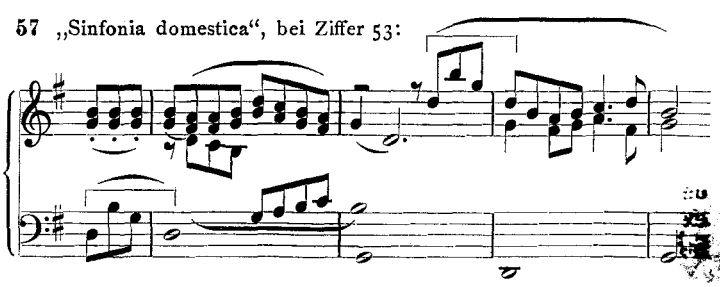
55 „Sinfonia domestica", bei Ziffer 8:



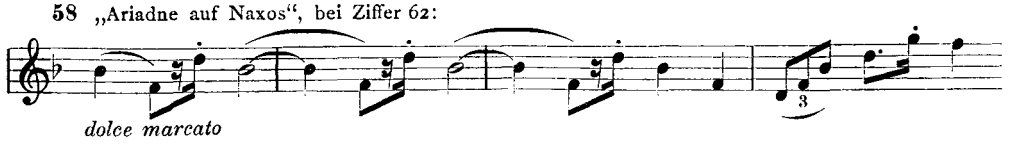
56 „Elektra", 5 Takte vor Ziffer 37:



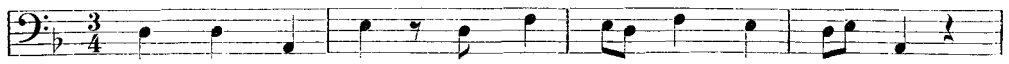
57 „Sinfonia domestica", bei Ziffer 53:



58 „Ariadne auf Naxos", bei Ziffer 62:

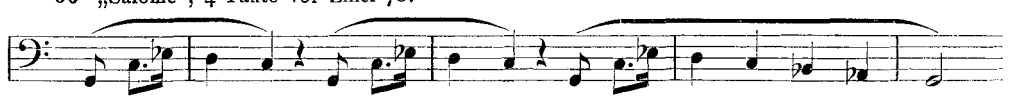


59 „Burleske", Anfang:



Während bei dem „männlichen" und „weiblichen" Typ das Bindende im Ausdrucksgehalt und in der stimmungsmäßigen Eigenart liegt, die freilich zu Gemeinsamkeiten der Gestalt führen, sehen wir, daß der Typ des melodischen Quartsextraums der verschiedenartigsten Charakteristik fähig ist. Dies geht auch beispielsweise daraus hervor, daß in der Salome nicht nur zwei Themen der Titelfigur (Nb. 49 und 53) nach ihm gebildet sind, sondern daß auch ein Thema des Gegenspielers Jochanaan auf diesem Typ basiert.

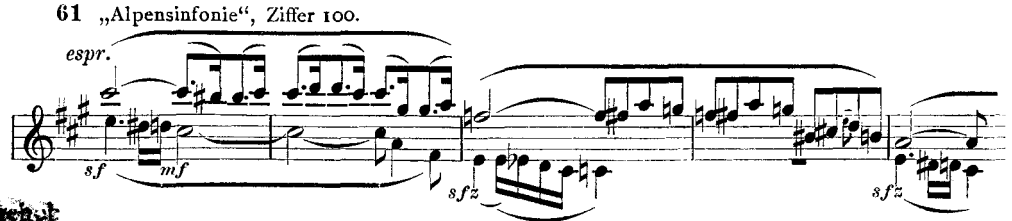
60 „Salome", 4 Takte vor Ziffer 70:



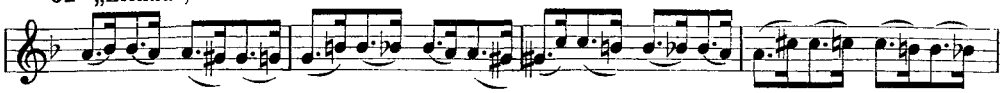
Hier liegt das Gemeinsame also in erster Linie im Aufbaumaterial, was ja schon im Namen zum Ausdruck kommt. Daraus geht hervor, daß der letztgenannte Typ den vorher behandelten nicht beigeordnet werden kann, sondern sich beispielsweise mit dem „weiblichen" inhaltsmäßig überschneidet.

Als ein wieder an den Ausdrucksgehalt gebundener Typ ist der „elegische" zu werten. Den Namen entnehme ich der Überschrift, die einem Abschnitt in der „Alpensinfonie" beigegeben ist. Das als „Elegie" bezeichnete Stück in diesem Werke arbeitet nämlich mit den charakteristischen Mitteln dieses Typs. Engstufige Melodik ist vorherrschend im Gegensatz zu der bei Richard Strauß sonst sehr gerne benützten Häufung von weiten Intervallen. Chromatik ist reichlich untermischt. Der Rhythmus ist einfach, oft werden mit einer gewissen Monotonie punktierte Werte aneinandergereiht. Der Ausdruckswert dieses Typs ist Trauer, Klage, dumpfe Resignation. In der „Alpensinfonie" wird an dieser Stelle die müde, niederdrückende Stimmung geschildert, welche Natur und Atmosphäre vor einem Gewitter im Lebewesen erzeugen (Nb. 61). In der „Elektra" durchzieht das eintönig quälende Motiv Nb. 62 die ganze Szene der beiden Geschwister Elektra und Orest, soweit die Erzählung den vermeintlichen Tod des Bruders zum Gegenstand hat. In der „Salome" charakterisiert ein ähnliches Motiv die innere Leere der Herodiastochter in dem Augenblick, da diese die Erfüllung ihres Begehrens am Willen Jochanaans gescheitert sieht (Nb. 63). In „Arabella" dient ein solches „elegisches" Motiv wiederholt zur Kennzeichnung der seelischen Verfassung Zdenkas, die in ihrem Zwiespalt zwischen Freundschaft und Liebe zu Matteo immer eine gewisse Bedrücktheit an den Tag legt.

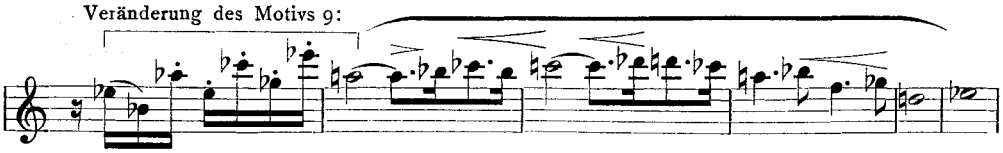
61 „Alpensinfonie", Ziffer 100.



62 „Elektra", 1 Takt nach Ziffer 128a:

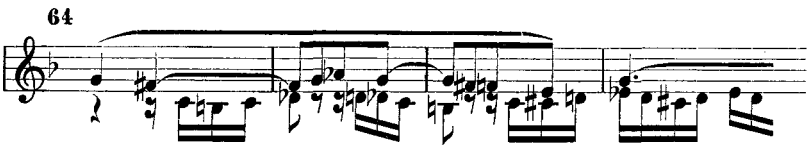


63 „Salome", bei Ziffer 153, Veränderung des Motivs 9:



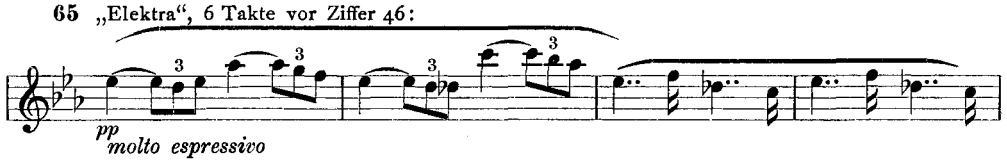
„Arabella", I. Akt, 4 Takte vor Ziffer 44:

64

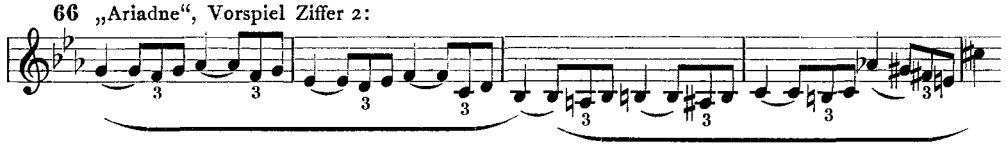


Ein rhythmisches Schema liegt einem weiteren Melodietyp bei Richard Strauß zugrunde. Die leichten Zeiten des geraden Takts, zwei und vier, werden in Triolen aufgelöst, deren erste jeweils an den vorangegangenen Wert angebunden erscheint. Hier mag wohl noch ein Einfluß Mendelssohn-Bartholdys mit hereinspielen. Diese Bildungen mit ihrer flüssigen unverbindlichen Form der Rhythmik, mit der in manchen Fällen eine leichtwiegende Behandlung der Diasthematie Hand in Hand geht, stehen nur ausnahmsweise an wichtigen Stellen eines Werkes. Mitunter bringt die Begleitung den komplementären Rhythmus der Melodie, wodurch ein ununterbrochener Fluß erzielt ist. Am bedeutendsten erscheint mir die Verwendung dieses Typs in der „Elektra" (Nb. 65), wo der Ausdruckswert freilich mehr in der melodischen Linie begründet erscheint und der stereotype Rhythmus auch bald verlassen wird. Nicht immer gelingt es Richard Strauß so hochwertiges Gut aus dem nicht sehr ergiebigen Stoff zu gewinnen. Leichter wiegt beispielsweise schon die zweifellos anmutige, in der Wiederholung durch einen Kontrapunkt bereicherte Melodie des II. Themas im Vorspiel zur „Ariadne" (Nb. 66). Diese beiden Stellen werden aber ihrer Bedeutung nach nicht erreicht durch Vertreter des gleichen Typs in der „Alpensinfonie" und der „Ägyptischen Helena" (Nb. 67 und 68).

65 „Elektra", 6 Takte vor Ziffer 46:

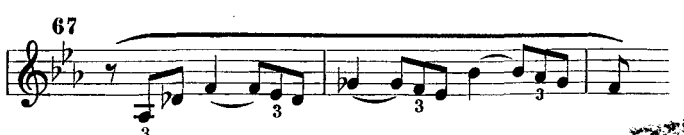


66 „Ariadne", Vorspiel Ziffer 2:

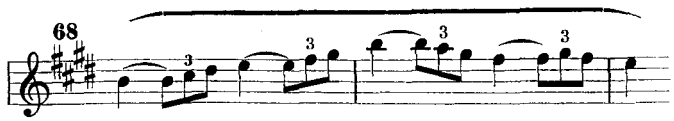


„Alpensinfonie", bei Ziffer 9:

67



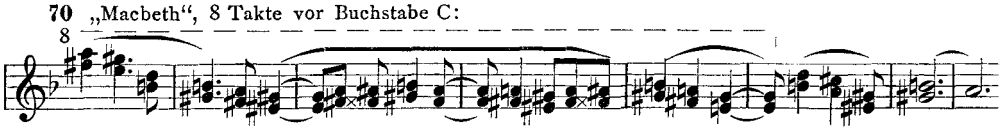
„Ägyptische Helena", I. Akt, bei Ziffer 203:



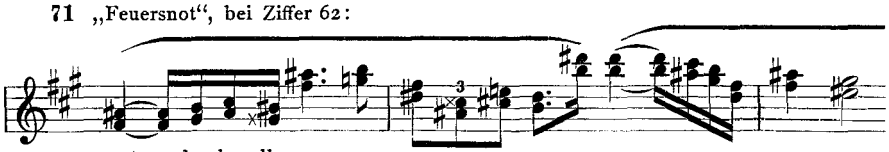
Die Wienerische Note scheint in einem anderen Typ vorzuherrschen, der äußerlich vielleicht am deutlichsten an der Austerzung weiter Melodieabschnitte zu erkennen ist und daher als „Austerzungstyp" bezeichnet werden kann. Sein Ausdruckswert liegt im Empfindsamen, im „Lächeln unter Tränen". Mit Vorliebe werden hier Tonumspielungen angewendet, die verschleierte Portamentowirkungen zur Folge haben. Auch die Akkordzerlegung und der Oktavsprung im punktierten Rhythmus ist diesem Typ eigen, alles Kennzeichen, die auf die Wiener Tanzmelodik hinweisen. Schon im Nb. 35 ist im Anschluß an den eigentlichen „weiblichen" Typ in den letzten drei Takten eine solche Melodie gezeigt, die sich noch weiter fortspinnt und in ihrer Wirkung wie in ihren Aufbauelementen etwa an die Einleitung und den 1. Walzer von Johann Strauß „G'schichten aus dem Wiener Wald" erinnert. Der Typ ist, wenn auch nicht so deutlich ausgeprägt wie in der genannten Stelle aus „Rosenkavalier", bei Richard Strauß keineswegs selten. Selbst in der „Salome" (Nb. 69) und im „Macbeth" (Nb. 70) ist er nicht verschmäht. Die gleichfalls gebrachten Zitate aus „Feuersnot" (Nb. 71) und „Zarathustra" (Nb. 72) zeigen die Situation vollkommen deutlich. Aus der ausgeterzten Umspielung eines Tones ergibt sich eine latente Chromatik, die für den etwas ans Sentimentale streifenden Ausdruck solcher Stellen ausschlaggebend ist.

„Salome", bei Ziffer 114:

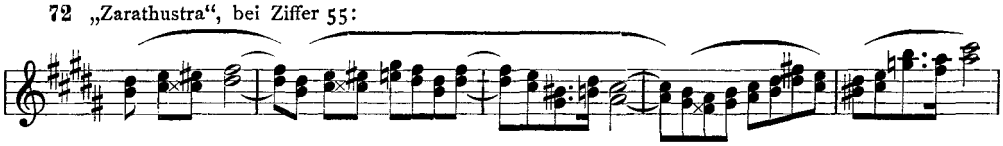
70 „Macbeth", 8 Takte vor Buchstabe C:



71 „Feuersnot", bei Ziffer 62:



72 „Zarathustra", bei Ziffer 55:

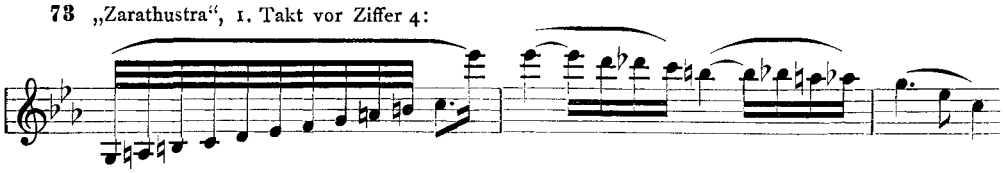


Im Anschluß an die hier dargestellten Typen sind noch einige charakteristische Einzelheiten der Richard Straußschen Melodiefaktur zu erwähnen. Schon eingangs wurde von der Wendigkeit der Melodik des Meisters gesprochen. Sie führt zu einer reichen Anzahl von Motiven, bei denen ein Vorstoß in die Höhe oder Tiefe durch vorhergehenden Richtungswechsel noch besonders betont erscheint. Solche Bildungen besitzen eine stark beschwingende Kraft. Ich kann hier auf frühere Zitate zurückverweisen. Solche wendigen Motive finden sich, durch Klammer hervorgehoben, in den Nb. 4 (a), 22 (c), 24 (a), 26 (c). Wenn sich solche Wendungen häufen,

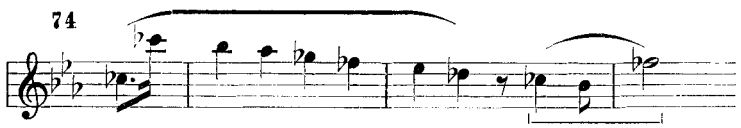
entsteht ein merkwürdig unruhiges Flackern der Melodie, was durch die Wahl der Rhythmik noch verstärkt sein kann wie in Nb. 36. Melodische Kadenzen und Binnenkadenzen benützen ebenfalls gerne solche Kurvenbildung Auf-ab oder Ab-auf. Sie lassen sich in den späteren Beispielen Nr. 78, 76, 74 nachweisen und sind durch Klammern bezeichnet.

Beliebt ist bei Strauß auch ein jäher Melodieaufstieg durch Sext-, Oktav- oder Dezimsprung mit anschließender Senkung in kleinen Intervallen:

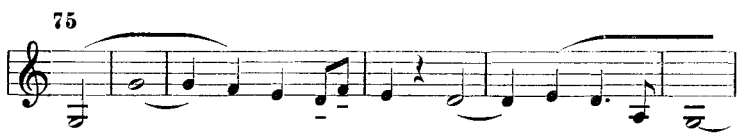
73 „Zarathustra", 1. Takt vor Ziffer 4:



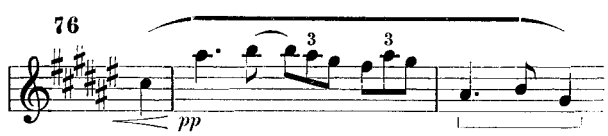
74 „Tod und Verklärung", 2 Takte nach Buchstabe B:



75 „Don Juan", 17 Takte vor Buchtabe O:

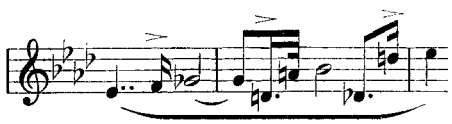


76 „Rosenkavalier", II. Akt, bei Ziffer 30:

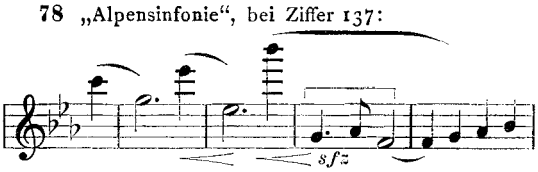


Auch das Überspringen der Melodie in eine tiefere oder höhere Oktav in der gleichen oder entgegengesetzten Richtung findet sich wiederholt. Ferner kann man gelegentlich ein fortschreitendes Übersteigern in Intervallsprüngen beobachten, ein Gewinnen an Raum in der Höhe und Tiefe, das an den betreffenden Stellen sehr eindrucksvoll wirkt.

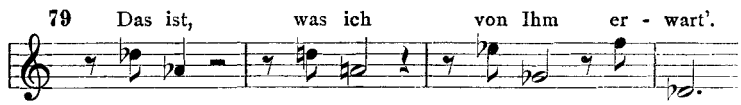
77 „Frau ohne Schatten", I. Akt, bei Ziffer 3:



78 „Alpensinfonie", bei Ziffer 137:

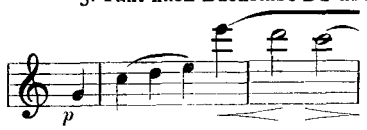


79 „Rosenkavalier", III. Akt, 4 Takte vor Ziffer 237:

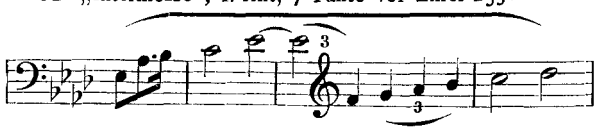


Wenn Richard Strauß, wie im Vorhergegangenen gezeigt wurde, der melodischen Entfaltung durch Hinzugewinnung reicher Mittel neue Möglichkeiten erschlossen hat, so wurzelt er doch auch auf diesem Gebiet fest in der Tradition, erhält immer wieder erneute Anregung aus dem kostbaren Gut der Klassik und der Volksmusik. Wohl keines seiner bedeutenden Werke läßt diese Verankerung mit dem Gewordenen vermissen. Wie viele Themen und Motive wählen etwa den schlichten volksliedmäßigen Quartanstieg mit anschließender Skala von Grundton bis zur Terz, wie viele den beliebten Sextsprung in die Terz des Tonikadreiklangs!

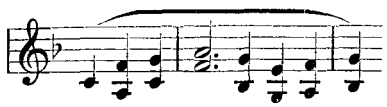
80 „Tod und Verklärung", vom 3. Takt nach Buchstabe B b an:



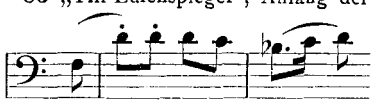
81 „Intermezzo", I. Akt, 7 Takte vor Ziffer 255:



82 „Arabella", I. Akt, bei Ziffer 54:



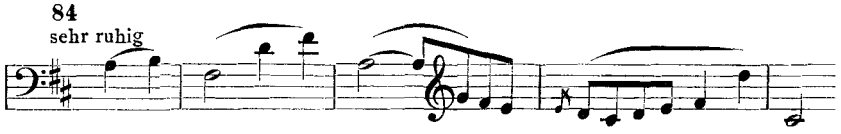
83 „Till Eulenspiegel", Anfang der 1. Episode:



Von dem Gassenhauer im „Till Eulenspiegel", ferner über den Orgelchoral im „Zarathustra", die Dulcinea-Melodie im „Don Quixote", die bayrischen Lied- und Tanztypen in „Feuersnot" und „Intermezzo", die Wienerischen Walzermotive in „Rosenkavalier" und „Schlagobers" zieht sich bis zu den Paraphrasen südslavischer Volksgesänge in „Arabella", um nur einige markante Beispiele herauszugreifen, wie ein roter Faden die betonte Verbundenheit der Kunst des Meisters mit dem Volksgut. Aber auch die Tonsetzer, an deren Werken sich der Werdende gebildet hat, voran Mozart, Beethoven, Schubert, Johann Strauß, Richard Wagner, Felix Mendelssohn drücken dem Schaffen da und dort ihren Stempel auf in den Grenzen, die die Komposition einer eigengewachsenen markanten Persönlichkeit wie Richard Strauß zuläßt. Diesen Beziehungen im Werke des Meisters nachzugehen, wäre eine Aufgabe für sich. Desgleichen bedarf die eminente Kunst der Themenverarbeitung und -umbildung bei Richard Strauß eingehender Behandlung. Eine solche kann im Rahmen dieser Ausführungen, die sich auf knappe Herausarbeitung der wichtigsten Erscheinungen beschränken müssen, nicht geleistet werden. Um sich die Tragweite Straußscher Themenumbildung zu vergegenwärtigen, betrachte man etwa, was im Finale des „Don Quixote" aus dem Hauptthema Nb. 24 geworden ist (Nb. 84), und vergleiche die beiden Bildungen, die in der „Sinfonia domestica" dem gleichen Keim entsprungen sind (Nb. 85 a und b).

84
sehr ruhig

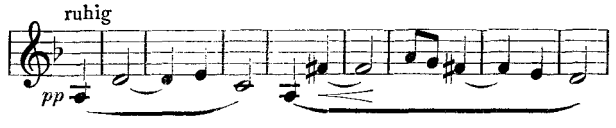
„Don Quixote", Finale, Beginn:



85 „Sinfonia domestica"

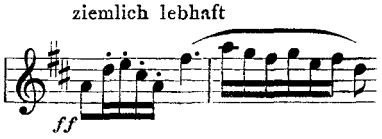
a) 9 Takte nach Ziffer 15:

ruhig



b) bei Ziffer 29:

ziemlich lebhaft



Goethe und Diderots Dialog „Rameaus Neffe"

(Ein Beitrag zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts)

Von

Erich Schramm, Wiesbaden

Spricht man von der philosophischen Stellung Goethes zu Diderot, so denkt man gewöhnlich an seine Bearbeitung des „Versuchs über die Malerei" und den in ihr zum Ausdruck kommenden Gegensatz des klassischen deutschen Idealismus zum französischen Naturalismus. Aber auch Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs „Rameaus Neffe" liefert zu diesem Thema einen wichtigen Beitrag, der umso weniger übersehen werden darf, als er den erwähnten Gegensatz in das Gebiet der Tonkunst hinüberspielt und so dazu helfen kann, die noch sehr dunkle Frage aufzuklären, was für eine Stelle unsere klassischen Dichter in der Entwicklung der Musikästhetik einnehmen. Es handelt sich um die der Übersetzung beigefügte Anmerkung über „Musik", die, wie wir sehen werden, eine Abweichung von Diderots Standpunkt enthält und interessante Rückschlüsse auf Goethes eigene Stellungnahme zur Tonkunst gestattet. Diese Anmerkung ist übrigens, wenn wir von dem Schema einer Tontabelle absehen, die einzige längere zusammenhängende Erörterung musikalischer Dinge, die wir bei Goethe finden.

Er selbst hält diesen Versuch für gewagt genug: „Ich komme da freilich in das weite und breite Feld der Musik. Ich will sehen, nur einige Hauptlinien durchzuziehen und sodann sobald als möglich aus diesem Reiche, das mir doch so ziemlich fremd ist, wieder herauszukommen". (An Schiller 20. April 1805.)

Wie von Diderot inspiriert klingt eine andere Äußerung: „Wäre nicht alles, was man tut und treibt, am Ende extemporisiert, so würde ich bei den sehr extemporisierten Anmerkungen manches Bedenken haben". (An Schiller 25. April 1805.)

Dennoch müssen wir Goethe für diesen extemporisierten Versuch dankbar sein. Er führt uns wie in einen Brennpunkt mitten hinein in die interessantesten ästhetischen Probleme des 18. Jahrhunderts, indem er anknüpft an das damals viel erörterte Prinzip der Nachahmung der Natur[1] und die Möglichkeit seiner Anwendung auf die Kunst der Töne beleuchtet. Damit ist die Einordnung dieser kleinen Gelegenheitsproduktion in die Kontinuität der Gedankenentwicklung gegeben, welche die Ästhetik des 18. Jahrhunderts beherrscht, und wir können nunmehr die Fäden auseinanderlegen, die schließlich in Goethes Darstellung zusammenlaufen. Hieraus wird sich von selbst das Verhältnis Goethes zu den musikästhetischen Ansichten des Dialogs ergeben.

Das 18. Jahrhundert ist ein für die Entwicklung der Ästhetik äußerst fruchtbares gewesen. Dazu haben nicht wenig die Leistungen französischer Denker beigetragen. Sie haben auch die deutsche Ästhetik stark beeinflußt und durch ihre Anregung befruchtet, und so ist auf Grund der gemeinsamen kühlen Atmosphäre des Aufklärungszeitalters die Übereinstimmung der geistigen Tendenzen beider Länder

[1] Dieses Prinzip finden wir schon in der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts. Es wurde dann von den Franzosen besonders lebhaft aufgegriffen. Vgl. Leo Schrade, Von der „Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrh. ZMW H. 1, 1934, S. 8ff.

der vorherrschende Eindruck. Im Mittelpunkt dieser Gemeinsamkeit des Denkens über die Kunst steht die Lehre von der Nachahmung der Natur, d. h. eine bald mehr, bald weniger strenge Bindung des künstlerischen Erlebens an eine von außen gegebene Naturwirklichkeit in der Beschäftigung mit ihr, mag hierbei nun mehr die Natur betont werden wie bei Dubos und Diderot oder mehr die Nachahmung wie bei Batteux[1]. „Le génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut sortir des bornes de la nature même. Sa fonction consiste non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est“ (Batteux, Les beaux arts reduits à un même principe, Paris 1746, S. 11).

Von solcher Übereinstimmung der französischen und deutschen Kunsttheorien hebt sich nun um so stärker ab ihr völlig verschiedenes Verhalten gegenüber der Musik. Es gibt eine französische Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, in Deutschland kann man von einer solchen im Ernst nicht reden. Die einseitige Verstandeskultur der Aufklärung vertrug sich mit einer angemessenen Würdigung der Musik nur bei den beweglichen und sprunghaften Franzosen, in Deutschland[2] vermochte sie nur für Poesie und bildende Kunst eine umfassende und wirklich fruchtbare philosophische Kunstlehre zu begründen, während die Tonkunst im Wesentlichen den philosophisch unbeholfenen Reflektionen einer praktischen Musikerästhetik überlassen blieb. Diese Unfähigkeit, auf dem Grunde der Aufklärungskultur auch die Musik der ästhetischen Theorie zu unterwerfen, dürfen wir wohl auf die größere Ursprünglichkeit und Intensität des schöpferischen Innenlebens zurückführen, die es dem Deutschen nicht so leicht macht, irrationales Fühlen mit rationalem Denken zu vereinigen, wie dem leichtbeschwingten Esprit der Franzosen. Der Deutsche hat dieses tiefe Gefühl für die Besonderheit der Musik mit dem Italiener gemein, und wenn Muratori den lyrischen Charakter der Musik betont und sie für unvereinbar hält mit der herben Wirklichkeitswelt der Tragödie, weil hier wahrhafte Personen nachgeahmt werden, deren Gesang unnatürlich wirken muß, so hat er damit die Anschauung ausgesprochen, über die man auch in Deutschland nicht eher hinausgekommen ist, als bis Gluck auf französischem Boden seinen praktischen Sieg über die italienische Oper errungen hatte und die Welt zu einer neuen Stellungnahme zwang. Bis dahin haben wir in Deutschland nur die Alternative: Entweder Ablehnung der Oper aus Vernunftsgründen, wie bei Muratori und, soweit positive Vorschläge gemacht werden, völlige Herrschaft der Vernunftstragödie: so Gottsched und sein Schüler Scheibe[3]; oder Anerkennung einer der Tragödie entgegengesetzten und nur zu anmutigen und zärtlichen Gefühlen hinneigenden Form, deren Gesetze dem in Deutschland damals ausschließlich herrschenden italienischen Opernstil entnommen und mehr oder weniger mit Verbesserungsvorschlägen versehen werden: So vor allem der Berliner Chr. G. Krause, der in seiner Schrift „von der musikalischen Poesie“ 1753 das Kunstideal Hasses und der neapolitanischen Schule am vollkommensten aussprach. Wenn man diesen Vertreter der Hasse-Graun-Periode liest, wie er das Finstere und Schreckliche aus der Oper verbannt, wie er selbst die Traurigkeit angenehm und das Mitleid zärtlich haben will, wie er als Inhalt der Musik wohl Leidenschaft ansieht, aber ihre Auflösung in anmutige Rührung und ohrenfällige Melodien fordert, so glaubt man das süße Adagio des flötenspielenden Königs zu hören, und man

[1] Vgl. Hugo Bieber, Johann Adolf Schlegels poetische Theorie (Palästra 114, S. 149, S. 35ff.). Bieber ergänzt die Würdigung Batteux' in Heinrich von Steins großzügigem Werk „Die Entstehung der neueren Ästhetik“ in einigen Punkten. Zu einer Polemik gegen Stein sehe ich dagegen keinen Grund. Vgl. Ecorcheville, De Lulli à Rameau. L'esthétique musicale (Paris 1906), S. 3.

[2] Arnold Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft VIII, S. 264ff.

[3] Hugo Goldschmidt, Die Reform der italienischen Oper des 18. Jahrh. und ihre Beziehungen zur musikalischen Ästhetik: in „Haydn-Zentenarfeier“, III. Kongreß der intern. Musikges. Wien 1909, S. 196ff. — Eugen Reichel, Gottsched und Johann Ad. Scheibe, Sammelbände der IMG II, S. 654ff.

gedenkt seines Briefes an den Grafen Algarotti (1742), in welchem er die „entzückende Melodie" preist, deren geheimnisvolle Wirkungen das innerste Herz mit dem süßen Zauber einer Melancholie umspinnen, in der die beruhigte Seele sich von der flüchtigen Sorge loslöst und das Glück kostet, das die Himmlischen genießen[1].

Es ist dies die Art, wie Männer der Tat sich der Kunst zuzuwenden pflegen, vom harten Druck der äußeren Wirklichkeit zu heimlicher Befriedigung des Gemüts, von tüchtiger Verstandesnüchternheit zu weichem empfindsamem Schwärmen.

Diese empfindsame Seite des Aufklärungsgeistes spiegelt sich in der Schrift von Krause wieder, und wiewohl er für den Gegensatz der Oper zur Tragödie die französische Zauberoper als Muster anführt, gehört er doch ganz der italienischen Richtung an; denn der Begriff des Wunderbaren hat ein Doppelantlitz, je nachdem in ihm mehr die intellektuelle Gegensätzlichkeit zur Wirklichkeit oder mehr der selbständige Stimmungswert betont wird. So hatten schon Hudemann und Uffenbach, die Polemik der Schweizer auf die Tonkunst übertragend, gegen Gottsched das Wunderbare der Fabeloper verteidigt.

Der Boden der italienischen Oper wird auch von Algarotti und dem sich anschließenden Calzabigi, dem Dichter des Orpheus, trotz Aufnahme französischer Einflüsse noch nicht verlassen. Das hier entwickelte Ideal eines Gesamtkunstwerkes bedeutet nur eine Erneuerung auf altem Grunde, keine eigentliche Reform, und seine Verwirklichung ist nicht das Verdienst Glucks, sondern das Jomellis gewesen.

Dagegen beginnt mit Glucks Pariser Triumphen[2] eine neue Epoche der deutschen Operngeschichte. Wie diese Reform sich anschließt an die noch unmittelbar auf das alte Renaissance-Drama zurückgehende französische Nationaloper Lullys und Rameaus, so konnte sie nur auf französischem Boden zum Siege geführt werden. Die herbe naturalistische Energie des dramatischen Ausdrucks der Gluckschen Musik, die dabei doch Musik zu bleiben wußte, entsprach dem französischen Geiste. Hier war eine Ausweitung des musikalischen Subjektivismus zu den heterogenen Elementen der Tragödie, ohne doch selber Tragödie zu werden, hier war Erhebung des Geistes über das beziehungslose Auseinanderfallen von Fühlen und Denken, von schwächlicher Rührung und kalter Vernunft.

Hat nun die ästhetische Theorie in Frankreich diese Entwicklung des musikalischen Dramas vorausgesehen? Rameau und seine Anhänger haben natürlich von der Praxis aus auch theoretisch die Überlegenheit des französischen Opernstils verfochten. Aber gerade die größten Denker, die Enzyklopädisten Rousseau, Diderot, d'Alembert haben das Heil von der italienischen Musik erwartet, wobei sie freilich im Anschluß an den Buffonistenstreit im wesentlichen auf dem Boden der heiteren opera buffa standen, die dann in der französischen opéra comique ihre Fortsetzung fand. Andererseits haben doch auch sie die Zeichen der Zeit nicht verkannt: Diderot zeigt sich in der Gesamtheit seiner Urteile über Musik weit unparteiischer als gerade in seinem Rameau-Dialog[3], Rousseau wandelte sich auf Glucks Erfolge hin in einen Gegner Piccinis[4], vor allem aber hat d'Alembert diese Erfolge theoretisch vorbereitet, wenn er, allerdings auf Grund italienischer Einflüsse, das französische Musikdrama zum Gesetzgeber Europas machen will, wie einst die französische Tragödie, wenn er neben dem tendre auch das douloureux für den musikalischen Ausdruck fordert, wenn er endlich durch den Hinweis auf die Wichtigkeit der Chöre den Stil der italienischen Arienoper überwindet.

So sehen wir in dem Frankreich des 18. Jahrhunderts einen starken Zug natio-

---

[1] Vgl. Friedrichs d. Gr. Gedicht über die Gemütsruhe.

[2] Iphigénie en Aulide 1774, Text von Le Blanc du Roulet; Armide 1777, Text von Quinault; Iphigénie en Tauride 1779, Text von Guillard.

[3] Eugen Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1903, S. 102, 110f. Diderot, Oeuvres, ed. Assézat, XII, S. 139.

[4] Albert Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, 1884, S. 365ff.

naler Eigenart mit fremden Einflüssen sich mischen, wir sehen ein Neben- und Gegeneinander italienischer und französischer Opernmusik gegenüber der Alleinherrschaft der Italiener in Deutschland. Ein weiterer Gesichtskreis, eine größere Aufregung und Anspannung der Geister zur Objektivität, ein Streben nach Vereinigung widerstrebender Elemente tritt hervor. Es ist die Stimmung, die sich auf Goethe übertrug, als er Diderots Dialog übersetzte und mit einer die Musikübung Europas möglichst souverän überschauenden Anmerkung versah.

Goethe tauchte nun seinerseits nicht unvorbereitet in diese geistige Atmosphäre. Bis zu ihm drangen noch unmittelbar die Wogen der in Deutschland sonst kaum beachteten Aufregung der Pariser im Streit um die italienische Oper und um Gluck, dank seiner durch Weimar vermittelten Beziehungen zu dem Gothaer Hofe, an den Grimm und auch Diderot in der Correspondence littéraire — freilich nur bis 1790 — ihre Berichte sandten; französische Bildung überhaupt umgab ihn schon von Jugend auf, besonders aber seit seinem Eintritt in Weimar, durch das Leben mit Anna Amalia, Carl August und Wieland; dann, nach dem Fernsein in Italien, seitdem ihn Schiller wieder auf Diderot hinwies, ist seine Berührung mit der französischen Literatur eine ständige; 1798 bearbeitet er den „Versuch über die Malerei“, und Ende 1804 ist es dann wiederum Schiller, der ihn zu der Übertragung von „Rameaus Neffe“ überredet.

Daß gerade Schiller Goethes extemporisierte Anmerkungen veranlaßt, ist nun in unserem Zusammenhange sehr wichtig. Wir kennen den segensreichen Einfluß, den Schillers tatkräftige, zu objektivem Abschluß drängende Natur auf Goethe bei seiner Arbeit am „Faust“ geübt hat. So wußte er auch in bezug auf die Anmerkungen zu Rameau den Freund aus seiner zögernden Bedenklichkeit zu reißen, die sich „nur stoß- und ruckweise zu einem solchen kriegerischen Spaziergang entschließen“ konnte[1]. Wo Goethe um gründliche Durchsicht und Berichtigung bittet, hat Schiller nur weniges zu bemerken und schlägt sofortige Absendung vor[2]. Das Leben hatte ihn in höherem Grade dazu erzogen, Aufgaben auch ohne inneres Verhältnis zu ihnen sich zu setzen und willenskräftig zu erledigen. Selbst in seinem dichterischen Schaffen vermochte er von außen nach innen zu gehen und die schöpferische Stimmung erst durch die gewaltsame Anklammerung an den Gegenstand zu erzwingen[3]. Darum war er der geborene Theaterpraktiker, der sogleich von vornhinein die Bühnenwirkung in Rechnung setzte, während wir bei Goethe das merkwürdige Schauspiel erleben, daß er seine dramatisch-lebhafteste, unmittelbar unter dem Eindruck Shakespeares entstandene Dichtung, den „Götz“, erst nachträglich fürs Theater zurechtmacht, auch dies unter der Einwirkung Schillers. „Dann wollen wir es außer uns sehen“, schreibt er an den Freund (25. Juli 1804), der sich schon freut auf diese „theatralische Festlichkeit“.

Goethe selber fühlt sich nicht wohl dabei, Schillers Aktivität reißt ihn mit sich fort, aber sie bringt ihn auch aus dem Gleichgewicht. Da ist es denn gut, daß noch ein anderer Freund ihm zur Seite steht, eine ausgeglichen musikalische, dazu „grundwackere und kräftige Natur“[4], der Berliner Karl Friedrich Zelter, der die Veranlassung jenes anderen berühmten Briefwechsels neben dem mit Schiller wurde. Was Goethe an Zelter über seine „Götz“-Bearbeitung schreibt, gibt uns den tiefsten Aufschluß über die ergänzende Rolle, die der musikalische Freund gegenüber dem dramatischen spielte: „Daß es damit soweit kommt, bin ich Ihnen ganz allein schuldig. Ich begriff nicht, warum ich seit einem Jahr in dieser Arbeit penelopeisch verfuhr, und was ich gewoben hatte, immer wieder aufdröselte. Da las ich in Ihrem Aufsatz: was man nicht liebt, kann man nicht machen. Da ging mir ein Licht auf,

[1] Schiller an Goethe 28. Februar 1805.

[2] Vgl. Goethe an Schiller 24. Januar, 23. April, Schiller an Goethe 24. Januar, 24. April 1805.

[3] Vgl. Schiller an Goethe 27. März 1805, dagegen Goethe an Schiller 22. Februar.

[4] Goethe an Schiller 5. August 1804.

und ich sah recht gut ein, daß ich die Arbeit bisher als ein Geschäft behandelt hatte, das eben auch so mit andern weggetan sein sollte, und deswegen war es auch geschehen, wie es getan war, und hatte keine Dauer. Nun wendete ich mehr Aufmerksamkeit und Neigung mit mehr Sammlung auf diesen Gegenstand, und so wird das Werk, ich will nicht sagen gut, aber doch fertig". (30. Juni 1804.) Genau so hat aber auch bei der Arbeit am „Rameau" neben der äußeren Anfeuerung Schillers der Geist Zelters im Stillen gewirkt: „Indem ich an Rameaus Neffen und dessen Zubehör arbeitete, habe ich oft an Sie gedacht und mir nur wenige Stunden Unterhaltung mit Ihnen gewünscht. Ich kenne Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß". (19. Juni 1805.)

Damit ist nun der Gesichtspunkt gewonnen, von dem aus Goethes Anmerkung betrachtet werden muß. Sie muß aus der Stimmung heraus verstanden werden, in der der Dichter gerade damals sich befand. Diese Stimmung war vielmehr ein Mangel an Stimmung, sie stand unter dem Einfluß von Schillers herausfordernden Begriffsanalysen, die philosophische Zergliederung überwog den inneren Zusammenhalt der Seele.

Schiller lehrte die Trennung von Subjekt und Objekt, den Zwiespalt zwischen Idee und Erfahrung. Er wirkte mit dieser Lehre epochemachend auf Goethe, der seit seiner Rückkehr aus Italien vergebens bemüht war, der „Millionenfachen Hydra der Empirie" Herr zu werden, den ruhigen Überblick und das Gleichgewicht seiner italienischen Jahre zu bewahren. Goethe vollzog damals den Übergang von der Subjekt und Objekt in eins setzenden Anschauung des Typus zu der subjektiven Begrenztheit des symbolischen Verstehens auf Grund der objektiven Ausweitung des Erfahrungshorizontes; und eben die Einsicht in den „größten, vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt" begründete seine Freundschaft mit Schiller (biographische Einzelheiten: erste Bekanntschaft mit Schiller. Goethe an Schiller 17. August 1797, Schiller an Goethe 7. Sept.).

Das war nun keine musikalische Atmosphäre; denn Musik ist harmonischer Zusammenhang, ist Stimmungseinheit der Seele.

„Es ist jetzt alles ton- und klanglos um mich her" schreibt Goethe am 13. Juli 1804 an Zelter. Und die Annalen von 1805 berichten über die Arbeit am Dialog: „Musikalische Betrachtungen rief ich auch wieder hervor, obgleich diese mir früher so angenehme Beschäftigung lange geschwiegen hatte."

Werfen wir einen Blick auf diese früheren Zeiten! Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken als das Urteil Rousseaus über den alten Rameau, das Goethe seiner Diderot-Übersetzung als Anmerkung beifügt, und die Schilderung, die der junge Goethe in Lavaters physiognomischen Fragmenten von Rameaus Gesichtszügen entwirft. „Sehr oft, weil er sich der Deklamation zu sehr unterwarf, ward sein Gesang barock und seine Übergänge hart", sagt Rousseau. „Nichts Scharfes, nichts Eckigtes an dem ganzen Umrisse . . . Die vollkommenste liebevollste Harmonie hat diese Gestalt ausgebildet", heißt es bei dem jungen Goethe. Nach Rousseau hat niemand „besser als er die Kunst des Einzelnen gefaßt, niemand hat besser die Kunst der Kontraste verstanden; aber zu gleicher Zeit hat er seinen Opern jene glückliche und so sehr gewünschte Einheit nicht zu geben gewußt". Goethe dagegen preist „die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur"; „sieh diese Stirne! diese Schläfe! in ihnen wohnen die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksamkeit auf inneres Gefühl".

Dieses innere Harmoniegefühl erfüllt damals Goethe selbst. Er bewahrt es sich auch noch unter den mannigfaltigen äußeren Zerstreuungen, die das Hofleben in Weimar mit sich bringt. Er schildert sein Ideal in der Gräfin Werthern: „Diese hat Welt oder vielmehr sie hat die Welt, sie weiß die Welt zu behandeln (la manier), sie ist wie Quecksilber, das sich in einem Augenblicke tausendfach teilt und wieder in eine Kugel zusammenläuft. Sicher ihres Wertes, ihres Ranges, handelt sie zugleich mit einer Delikatesse

und Aisance, die man sehen muß, um sie zu denken. Sie scheint jedem das Seinige zu geben, wenn sie auch nichts gibt. .... sie lebt nur unter den Menschen hin, und daraus entsteht eben die schöne Melodie, die sie spielt, daß sie nicht jeden Ton, sondern nur die auserwählten berührt. Sie tracktierts mit einer Leichtigkeit und einer anscheinenden Sorglosigkeit, daß man sie für ein Kind halten sollte, das nur auf dem Klaviere, ohne auf die Noten zu sehen, herumruschelt, und doch weiß sie immer, was und wem sie spielt. Was in jeder Kunst das Genie ist, hat sie in der Kunst des Lebens ... Sie sehen, ich trete geschwind auf alle Seiten, um mit toten Worten, mit einer Folge von Ausdrücken ein einziges lebendiges Bild zu beschreiben. Das Beste bleibt immer zurück.“ (11. März 1781 an Frau von Stein.) Man kann sich keine treffendere Verlebendigung des französischen Begriffs der Naturnachahmung denken als diese Schilderung Goethes aus dem Hofleben Weimars: dasselbe heitere Nebeneinander von objektiver Bindung an die äußere Wirklichkeit und subjektiv wahlfreiem Gestalten!

Auch Goethe selber weiß sich nun damals, wo andere bereits straucheln, seine Überlegenheit zu bewahren, so bei der Lektüre von Diderots „Jaques le Fataliste“. „Eine sehr köstliche und große Mahlzeit, mit großem Verstand für das Maul eines einzigen Abgottes zugericht' und aufgetischt. Ich habe mich an den Platz dieses Bels gesetzt und in sechs ununterbrochenen Stunden alle Gerichte und Einschiebeschüsseln in der Ordnung und nach der Intention dieses künstlichen Koches und Tafeldeckers verschlungen. Es ist nachher von mehreren gelesen worden, diese haben aber leider alle, gleich den Priestern, sich in das Mahl geteilt, hier und da genascht und jeder sein Lieblingsgerichte davongeschleppt. Man hat ihn verglichen, einzelne Stellen beurteilt, usw. . .“ (An Merck 3. April 1780.)

Goethe lernt hier zum ersten Male die Eigenart Diderots kennen, die er dann auch in „Rameaus Neffen“ wiedererkennt. „Wie glücklich er die heterogensten Elemente der Wirklichkeit in ein ideales Ganze zu vereinigen wußte.“

Wir beobachten in dieser ersten Weimarer Epoche eine wachsende Anspannung des Geistes. Das Eigentümliche dabei ist nun, daß gerade aus ihr heraus der Musik ein höchstes Ideal erwächst. „Der Musikus kann alles, das Höchste und Tiefste kann, darf und muß er verbinden“ (an Kayser 23. Januar 1786). Das Versinken im Subjektivismus süßer Melancholie wird überwunden durch die objektivere, souveränere Stimmung der heiteren opera buffa, an die Goethe damals seine Bemühungen mit Kayser um die Hebung des deutschen Singspiels knüpfte. Die Rührung, die bei Krause der Kern gewesen war, um den alle anderen Leidenschaften sich gruppierten, wird nunmehr verächtlich behandelt: „An diesen Saiten ist leicht klimpern; um höhere Leidenschaften und Geist, Laune, Geschmack mitzuempfinden, muß man ihrer auch fähig sein, sie auch besitzen“ (an Kayser 23. Dez. 1785). Also eine direkte Umkehrung des Krauseschen Standpunktes! Goethe überwindet den italienischen Arienstil im französischen Sinne. So kommt ihm auch der tiefste musikalische Eindruck in Weimar eigentlich nicht von den Italienern, sondern von Rousseau, an dessen Liedern er „bei der Einfalt die große Mannigfaltigkeit und das reine Gefühl, wo alles an seinem Platz ist“, bewundert (an Kayser 10. Sept. 1781). Um ein mehr intellektuelles Genießen handelt es sich also, wie es auch in den Anweisungen an Kayser, sich „wegen kluger Verteilung des musikalischen Interesses“ im Ganzen einen Plan zu machen, zum Ausdruck kommt (25. April 1785).

Dieses Interesse für Anspannung des Intellekts im französischen Sinne bleibt auch in Italien dasselbe, wo Goethes Schönheitssinn im allgemeinen eine Steigerung und Läuterung erfährt. In der römischen opera buffa sieht er nur „Stück- und Flickwerk“ (6. Febr. 1787 an Kayser), von der Lektüre des Arteaga[1] verspricht

[1] „Le revoluzioni del teatro musicale italiano della sua origine fino al presente“ 2. Aufl. Venedig 1785. Arteaga hat eine hohe, ernste Auffassung von der Reform der italienischen Oper, ist aber ein Gegner Glucks.

er sich nicht viel. Er erfreut sich dagegen an Klaviervariationen, „wo ein einfaches Thema, auf die künstlichste Weise durchgeführt, endlich durch sein natürliches Wiedererscheinen den Hörer zu Atem kommen ließ“ (italienische Reise 24. November 1787 Bericht), und wenn er beim Senator von Rom neben dem Ariengesang einer Dame Freund Kaysers Klavierspiel hört und der Senator dann „mit jener weichen venetianischen Art halb bedauernd versichert: er sei eigentlich von solchen Variationen kein Freund, werde hingegen von den ausdrucksvollen Adagios seiner Dame jederzeit ganz entzückt“, so ist er anderer Meinung: „Nun will ich gerade nicht behaupten, daß mir jene sehnsüchtigen Töne, die man im Adagio und Largo hinzuziehen pflegt, jemals seien zuwider gewesen, doch aber liebte ich in der Musik immer mehr das Aufregende“ (italienische Reise, 22. Febr. 1788 Bericht).

Wohl am wichtigsten in diesem Zusammenhang ist nun ein Brief, den Goethe nicht lange vor seiner Abreise nach Italien (23. Febr. 1786) an Kayser schrieb und der uns über sein Verhältnis zu Gluck erwünschtesten Aufschluß gibt: „Ich kenne die Gesetze wohl, und Sie werden sie meist bei gefälligen Arien, bei Duetts, wo die Personen übereinstimmen oder wenig voneinander in Gesinnungen und Handlungen abweichen, beobachtet finden. Ich weiß auch, daß die Italiener niemals vom eingeleiteten, fließenden Rhythmus abweichen, und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter die ewigen Jamben, Trochäen und Daktylen mit ihren wenigen Maßen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin. Vorzüglich hat mich Gluckens Komposition dazu verleitet ... Ich fing also an, den fließenden Gang der Arie, wo Leidenschaft eintrat, zu unterbrechen, oder vielmehr ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiß geschieht, wenn ich nur zu lesen, zu deklamieren brauche. Ebenso in Duetten, wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind, den Parallelismus zu vernachlässigen oder vielmehr ihn mit Fleiß zu zerstören, und wie es geht, wenn man einmal auf einem Wege oder Abwege ist, man hält nicht immer Maß“. Man sollte meinen, Goethe habe bei diesem Brief das oben angeführte Urteil Rousseaus über Rameau im Gedächtnis gehabt, so übereinstimmend sind die hier vorgetragenen Ansichten.

Das Entscheidende ist aber nun, daß Goethe trotzdem eine höhere Einheit für möglich hält, die gerade aus solchen Unterbrechungen des zusammenhängenden Flusses sich ergeben soll: „Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärkt, daß der Musikus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichste Krümmung durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt.“ Ein Glaube an die erreichbare Versöhnung aller Gegensätze, ein aus ungeteilter Seele kommendes Erleben der Weltalls als einer Ganzheit ist stets das letzte Wort in dieser ersten Lebenshälfte Goethes, die mit der italienischen Reise ihren harmonischen Abschluß findet. Darum ist sein musikalisches Ideal in dieser Zeit „eine anhaltend gefällige, melodische Bewegung von Schalkheit zu Leidenschaft, von Leidenschaft zu Schalkheit“ [1]; es ist die opera buffa, in der alles eins ist, die Heiterkeit und der Ernst, der sinnliche Wohlklang und die seelische Bedeutung. Dafür möge noch eine Stelle Zeugnis sein: „Ich habe im Rezitativ weder den Reim gesucht, noch gemieden. Deswegen ist es meist ohne Reim, manchmal aber kommen gereimte Stellen in demselben vor, besonders wo der Dialog bedeutender wird, wo er zur Arie übergeht, da denn der Reimanklang dem Ohre schmeichelt“ (an Kayser 25. April 1785) [2].

[1] An Kayser 20. Juni 1785. Vgl. 20. Januar 1780: „Den Charakter des Ganzen werden Sie nicht verkennen, leicht, gefällig, offen ist das Element, worin so viele andere Leidenschaften, von der innigsten Rührung bis zum ausfahrendsten Zorn usw. abwechseln.“

[2] Vgl. Heinse: „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele, wie die Musik, und

Die sinnliche Harmonie im Einklang mit der seelischen Bedeutung: diese Einheit war nur möglich, solange das Erlebnis im ganzen ein harmonisches war. Als aber nun die „Millionenfache Hydra der Empirie“ eine härtere und tiefere Wirklichkeit in Goethes Seele prägte, vermochte er nur noch in formalem Sinnesspiel reine ungetrübte Harmonie zu erleben. So ergab sich die Trennung der Begriffe „gefällig“ und „bedeutend“ und mit ihr die Sonderung der italienischen und französischen Musik. Damit ist der Gedankengang der „Anmerkung“ erreicht.

> „Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder, daß man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt, oder daß man sie in bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird. . . . Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rate ziehen und das, was dieser an gehaltenen oder schnell aufeinanderfolgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug getan zu haben.
>
> Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen; mit ihm zu wetteifern, hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Übergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, insofern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz teilnehmen zu lassen, schwerlich entgehen.“

Und dem „vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt“ entsprechend heißt es: „Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre; doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finden und notwendig finden müsse“.

Nach Vereinigung wird also auch jetzt gestrebt, aber es ist nicht mehr die Einheit, wo Wohlklang und Bedeutung sich gegenseitig decken, parallel gehen, sondern sie streiten jetzt miteinander.

„Division de la musique“ ist ein methodisches Schlagwort der französischen Theorien. Am meisten erinnert an Goethes Einteilung Rousseau (Dictionnaire de Musique 1767, Art. „Musique“): „On pourroit et l'on devroit peut-être encore diviser la musique en naturelle et imitative. La première, bornée au seul physique des sons et n'agissant que sur les sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables.“ Diese Musikart entspricht also der von Goethe als „gefällig“ bezeichneten. Sie umfaßt alle Gesänge, welche nur sind „combinaisons de sons mélodieux“. Goethe nennt das

---

es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr. Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst sind tot gegen eine süße Stimme oder überhaupt schon gegen reinen Klang. Dieser ist das Sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann . . . Licht und Ton sind das Heiligste, was in der Natur ist“.

„selbständige Kunst". — „La seconde, par des inflexions vives accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentiments propres à l'émouvoir." Das ist also die „bedeutende" Musik. Und auch dieselbe strenge Abgrenzung gegen die gefällige Kunst findet statt wie bei Goethe: „Tant qu'on cherchera des effets moraux dans la seule physique des sons, on ne les y trouvera point." Auch hat er das Ideal der Vereinigung. Lettre à M. Lesage: „En général la meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment." Der Nachdruck aber liegt bei Rousseau — und darin weicht er von Goethe ab — auf der polemischen Stellungnahme gegen die bloß physische Musik. Indem er die Sinnlichkeit beachtet, verachtet er sie auch: „Les plus beaux accords ainsi que les plus belles couleurs peuvent porter aux sens une impression agréable, et rien de plus."

Goethe schilt den Deutschen nicht, daß er, wie der Italiener mit dem Gesang, so mit der Instrumentalmusik verfuhr. „Er betrachtete sie auch eine zeitlang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches und übte sie, fast ohne weiteren Bezug auf Gemütskräfte, lebhaft aus, da sie denn bei einer, dem Deutschen wohl gemäßen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist." Für Rousseau dagegen ist diese auf der „natürlichen" Musik errichtete Kunst ein im höchsten Grade unnatürliches gekünsteltes Kulturprodukt gegenüber der reinen Stimme der Natur, die aus jeder einfachen herzlichen Melodie zu uns spricht, eine „invasion gothique et barbare" gegenüber der „Musique vraiment naturelle".

Rousseau stand mit seiner Ablehnung der Musik als selbständiger Töne-Kunst in jener Epoche der Naturnachahmung nicht allein. Batteux vergleicht die „musique la mieux calculée dans tous ses tons, la plus géométrique dans ses accords" mit einem „clavecin chromatique, qui offriroit des couleurs et des passages, pour amuser peut-être les yeux, et ennuyer sûrement l'esprit" (Les beaux arts, S. 269). Und diese Auffassung ist besonders in Deutschland, wohin sie Ramler und Marpurg[1] übertragen, und in Italien weit verbreitet. Wie man hier praktisch die Musik als eine subjektiv-empfindsame Besonderheit erlebte, so konnte man von der objektiv-theoretischen Seite aus eine selbständige Inhaltlichkeit des Tones als künstlerischer Idealität nicht erfassen, man konnte immer nur entweder von Mathematik (Euler, Mizler), von Affekt (Mattheson im Anschluß an Descartes; Heinichen), von Naturnachahmung, von unnennbarer Gedankenfülle, die noch genannt werden müßte (Kant), reden, oder aber von sinnlichem Ohrenkitzel, der eben als solcher auch nur ein außermusikalisches natürliches Sinnenphänomen ist. So beklagen die Italiener Muratori, Gravina, Conti die Verweichlichung ihrer Musik zur reinen Dolcezza[2]; so erklärt Scheibe im Kritischen Musikus (1737—40): „Ein musikalisches Stück muß nicht nur schön sein, weil es das Ohr kitzelt, sondern auch, und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt"; so Sulzer: „Der Ausdruck ist die Seele der Musik. Ohne ihn ist sie bloß ein müßiges Spielwerk"; und endlich Kant[3], dessen Ansichten mit den zeitgenössischen nicht kontrastieren und noch besonders verständlich werden, wenn man sich die tatsächliche musikalische Massenproduktion jener Tage vor Augen stellt, die völlig hohlen Klavierkompositionen und die seit Scarlatti in der neapolitanischen Schule einreißende Verweichlichung des Ariengesangs, wie sie schließlich bei den Neuneapolitanern in Mozarts Jugendzeit[4] ihren

[1] Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Bd. 5, S. 27.

[2] Vgl. H. v. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 322.

[3] Vgl. Schering, Zur Musikästhetik Kants, Zeitschrift der IMG XI, S. 171f.

[4] Vgl. Hermann Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze, Bd. 2, S. 261.

Höhepunkt erreichte. Gegen diese „sinnlichen Wollüste“, diesen „Opern-Klingklang“ waren auch die bekannten Äußerungen Wielands und Herders gerichtet, in denen die Reform Glucks begeistert begrüßt und gepriesen wurde[1]. „Die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden — ist ein großes und kühnes Unternehmen!“ (Wieland). Es war natürlich: Wer bei Inhaltlichkeit immer nur an Natur dachte, für den war das Idealreich der Töne eine Gefahr, theoretisch wie praktisch zu müßigem Sinnenspiel zu gelangen.

Man vergleiche nun mit dieser Stimmung eine Äußerung Christian Gottfried Körners, des musikalisch stark interessierten Freundes Schillers: „Es gibt allerdings in der modernen Musik eine gewisse Weichlichkeit, ein üppiges Bestreben, das Ohr zu kitzeln, ohne den Geist und das Herz zu befriedigen, wogegen es Pflicht ist zu eifern. Aber uns deswegen bloß auf derbe nordische Kraft zu beschränken, wäre eine andere Art von Extrem. Auch in der Musik liegt das Erhabene nicht bloß im Gebiete des Schwierigen, und es gibt schöne Formen, die man durch richtige, aber trockene Zeichnung nicht erreicht“ (an Schiller 19. Juni 1803). Hier ist Übergang in eine neue Welt, die Welt der schönen Form. Ein über niedrige Sinnenlust weit erhabener Schönheitssinn begründet die Auffassung der Kunst nach einem in ihr selbst gelegenen idealen Gesetz. Man atmet bei Körners Worten sogleich die gemeinsame Luft, in der die Weimarer Freunde lebten. Schiller wird Körners Gedanken sicher an Goethe vermittelt haben, und sie werden diesen angeregt haben, wenn sie ihm auch nichts Neues sagen konnten. Noch der letzte Brief Körners an Schiller (3. Mai 1805) bestätigt durch ein praktisches Beispiel die Goethesche Darstellung: „Es wurde eine ernsthafte Oper von Cimarosa, die Horatier und Curiatier, gegeben. . . . Die Musik ist gefällig, aber hat größtenteils nicht genug Würde und Charakter[2]. Cimarosa hatte mehr Talent für die komische Oper. Was mich aber am meisten freute, war das Spiel der Madame Paer, als Grazia. Im höchsten tragischen Momente bleibt sie immer in den Grenzen der Grazie, ohne dem leidenschaftlichen Ausdruck etwas zu vergeben“.

Es ist ein Beweis für den fortgeschrittenen, aber auch leichten französischen Geist des 18. Jahrhunderts, daß er bereits inmitten seiner naturalistischen Theorien die vom Ausdruck getrennte sinnliche Musik nicht immer so verächtlich behandeln zu müssen glaubte, wie Batteux und Rousseau das taten. Es hängt dies zusammen mit einer gegen die Schule La Mottes gerichteten gesteigerten Wertschätzung des Ohrs als des feinsten aller Sinne bei Dacier, Dubos, Lamy, Fontenelle. Eben hierdurch wurde der Franzose fähig, schon damals eine objektive Musikästhetik auszubilden[3].

Wir finden die Anerkennung des Sinnlichen als eines selbständigen Kunstfaktors deutlich ausgesprochen bei Dubos, der in seinen „Reflections critiques“ (1732, Bd. 1, S. 376ff.) das Kolorit der „expression“ gegenüberstellt, es „varié“ und „gracieux“ nennt und auf die „sensibilité“ gründet, die am stärksten ist in der Empfänglichkeit für agrément du chant und richesse de l'harmonie. Dubos dringt aber von dieser sensibilité noch weiter in das Innere bis zu einem „se passionner“, einer Gemüterregung, in welcher er den im Subjekt gelegenen seelischen Einheitsgrund für alle objektive Mannigfaltigkeit des künstlerischen Erlebens entdeckt; hierdurch eben vermag er die Sinnlichkeit als gleichberechtigt zu betrachten[4].

---

[1] Deutscher Merkur 1775. — Adrastea (1801—04), 3. Stück.

[2] Man denke dagegen an Davids Bild „Der Schwur der Horatier“ im Louvre, das die Herrschaft des Klassizismus über das Rokoko einleitet.

[3] Ecorcheville, De Lulli à Rameau, S. 105ff.

[4] Blainville, der wohl nächst Rameau am tiefsten in das Wesen der Tonkunst eingedrungen ist, führt in seinem „Esprit de l'Art musicale“ (1754), der durch Hillers wöchentliche Nachrichten (I) auch in Deutschland bekannt wurde, die Musik gleichfalls auf das

Eine solche sprunghafte subjektive Einheit von Sinnlichem und Seelischem auch da zu behaupten, wo objektiv das Sinnliche gesondert wird vom seelischen Ausdruck, ist eine echt französische Paradoxie; für Goethe konnte es nur entweder Einheit geben, oder Trennung und dann höchstens Vereinigung. Dem wahren Wesen der Musik entspricht freilich nur die Einheit; daß die Gesetze des Ohres zugleich die Gesetze der Seele sind, also Ausdruck, wenn auch bald flacher, bald tiefer, versteht sich für jeden musikalischen Menschen von selbst. Aber Goethe vermag nun die Gesetze des reinen Gehörs auf Grund einer Verwechselung physischer und psychischer Realität immer nur mit sinnlichem Wohlklang zu identifizieren, und er steht damit noch auf dem Boden der Aufklärung, die noch kein Verständnis für die mit der neuen weltlichen Musik emporkommende absolute Instrumentalmusik hatte. Nur in sinnlicher Schönheit konnte daher für Goethe die musikalische Einheit ruhen, und sie mußte zerfallen, als seine Seele sich männlich vertiefte. So trennt er denn die Gesetze des Ohrs von denen der natürlichen Seele wie Rousseau, erkennt sie aber grade in dieser Besonderung an als reine künstlerische Idealität. Dieser Auffassung kommt scheinbar nahe Bourdelot, dessen „Histoire de la musique" die einzige musikalische Quelle Goethes ist, die uns das Leihverzeichnis der Weimarer Bibliothek vermittelt. Es heißt da von den Italienern: „J'admire dans les Pièces des desseins nouveaux de leurs figures, si bien imaginés et si heureusement conduits; la vivacité pétillante de leurs imitations redoublées, la variété de leurs chants, la diversité de leurs tons et de leurs modes, si bien enchaînés les uns aux autres, et leur harmonie aussi recherchée que savante". (Ausgabe 1743, Bd. 1, S. 294.) Aber daß diese Harmonie nicht durchaus mit den Gesetzen des Ohrs identisch ist, zeigt eine andere Stelle: „Les Italiens, dont la Musique, trop remplie de dissonance, revolte quelquefois les oreilles". (Bd. 1, S. 305.) „Un bon mathématicien" ist für Bourdelot der Italiener.

Goethe hat vielerlei Anregungen aufgenommen[1], im ganzen trägt seine Anmerkung doch selbständigen Charakter. Er entdeckt in dem Gesetz des Ohrs die Eigengesetzlichkeit der Kunst auch in der Musik. Die Verbannung des mathe-

---

Subjekt zurück und zwar auf die im Genus sonabile, cantabile und harmonicum sich äußernden Stimmungen der phantasiereichen Fröhlichkeit, der natürlichen Leidenschaftlichkeit und der ruhigen Bewunderung. Das objektive Gegenbild sind flüchtige Tonfolgen, nicht notwendig mit Gemälde und Charakter verbunden, durchdachtere Intervalle, immer mit bestimmtem Gemälde und Charakter verbunden, und symmetrische Ordnung von Klängen, nie mit Gemälde und Charakter verbunden. Das sonabile ist den Italienern, das cantabile den Franzosen eigentümlich. Wir erkennen in diesem Schema ungefähr Goethes Gliederung in gefällige und bedeutende Musik mit angehängter Instrumentalmusik wieder, wenn auch von der produktiven Stimmung des Subjekts bei Goethe nicht die Rede ist.

[1] Den Streit der Gluckisten und Piccinisten, den Goethe erwähnt, berühren Marmontels Memoiren, die Goethe damals las (an Schiller 14. Jan. 1805). Vgl. Ausgabe 1891, III, 42f., II, 371, I, 280. Wenn Goethe ferner sagt, daß wir „noch in unsern Tagen den lieblichen Paesiello durch einen ausdrucksvollern Komponisten verdrängt gesehen" haben, so gibt uns hierüber die „Allgemeine Musikalische Zeitung" Auskunft, die Goethe von dem mit ihm befreundeten Herausgeber Fr. Rochlitz zugeschickt erhielt. Der 6. Jahrgang 1804 (sp. 586, 786ff.) enthält einen ausführlichen Bericht über den Streit zwischen Paesiello und Lesueur. Letzterer „der immer etwas Schroffes, Gewaltsames, Finstres, aber wahrlich auch vieles Tiefe und Große hat", dessen Seltsamkeiten „man wohl nur in Frankreich lieben" kann, verliert erst seine Stelle am Konservatorium, weil das Publikum den leichteren Paesiello vorzieht, erringt aber dann mit der Oper „Ossian oder die Barden" in Anwesenheit Napoleons einen Triumph wie er „seit Gluck" nicht dagewesen ist. Auch Paesiello gratuliert, aber unter Ablehnung des Urteils der Kritiker, die den Gluckschen Geist in Lesueur rühmen. L. bekennt sich aber selbst zu Gluck z. B. in den „Conseils musicaux" 1822: „Der Poet bietet den Gegenstand dem Geiste dar; Gluck z. B. bewirkt durch seine lebendige Malerei, durch sein nachahmendes Orchester, daß wir den finsteren und schweren Sturm, der Orests Seele erschüttert, hören und fühlen" (Sammelbände der

matisch rechnenden Verstandes freilich hatte schon Rameau[1] vollzogen und damit die größte Leistung der französischen Musikästhetik vollbracht. Aber wenn Rameau gesagt hatte, man müsse nicht die Geometrie, sondern die Natur über die Musik befragen, so sagte nun Goethe, man müsse nicht die Natur, sondern die Kunst und ihr Organ, das Ohr, befragen. Diese Anschauung hat ihren klarsten Ausdruck in Goethes Tonlehre vom Jahre 1826 gefunden, welche es sich zur Aufgabe macht, „die Gesetze des Hörbaren“ zu entwickeln. „Das Hörbare ist in weitem Sinne unendlich. Davon werden aber beseitigt Geräusch, Schall und Sprache. Bleibt zu unserer nächsten Beschäftigung: das musikalisch Hörbare (der Klang)[2]“.

Schlösser behauptet nun in seinem Buch „Rameaus Neffe“[3] die Übereinstimmung Goethes und Diderots in ihrem Streben, Ausdruck und Form in der Musik zu sondern. In der Tat scheint dies so nach der Übersetzung, die Goethe von Diderots Worten gibt: „Was ist das Muster des Musikers oder des Gesanges? Es ist die Deklamation, wenn das Muster lebendig und empfindend ist; es ist der Klang, wenn das Muster unbelebt ist“. Aber Schlösser bedenkt nicht, daß Goethe, wenn er hier Diderots „bruit“ frei mit „Klang“ übersetzt, nicht etwa bloß diesen Begriff von einer barocken naturalistischen Färbung reinigt, sondern sich eines wirklichen Mißverständnisses schuldig macht. Diderot will gar nicht in Form und Ausdruck einteilen, sondern den Ausdruck selbst, der ihn allein interessiert, und so meint er mit „bruit“ wirklich das Naturgeräusch als den Gegenstand der Tonmalerei[4]. Goethe dagegen mußte es widerstreben, innerhalb der Musik von Geräusch zu reden. Er dachte wohl auch an Rousseaus Gleichsetzung von Geräusch und Klang, an seine Einbeziehung der Naturgeräusche in die rein physische Klangwelt, die der Musik des Herzens entgegengesetzt ist (Essai sur l'origine des langues, Oeuvres I, S. 400). So gibt er auch Diderots Einteilung des musikalischen Inhalts in die Nachahmung der „bruits physiques“ und „accents de la Passion“ sehr bezeichnend wieder durch „physische Laute“ und „leidenschaftliche Töne“. Dazu stimmt es dann, wenn er an einer Stelle durch ein Versehen die Alleinherrschaft des Akzents für den Ausdruck statuiert: „imitations des accents de la passion ou des phénomènes de la nature“ ist ihm „Nachahmung der leidenschaftlichen Akzente, der Naturakzente“, indem die Naturphänomene als Genetiv den Akzenten nicht neben-, sondern (mit verkürzender Wendung) untergeordnet werden[5]. Das alles bedeutet eine unwillkürliche Zurückdrängung des elementaren, chaotischen Charakters des Naturgeräusches zugunsten des in der Tonleiter fixierten absoluten Tons. Denn der Ton kann einen Akzent und dadurch eine Bedeutung erhalten, ohne daß an dem Ton als solchem hierdurch etwas geändert wird. Einen ganz anderen sinnlichen Inhalt dagegen hat das Geräusch als Naturphänomen und läßt sich darum nicht dem Akzentbegriff unterordnen. „Wasser, die an einem einsamen und kühlen Orte rieseln oder als Gießbäche von Bergen herabstürzen, ein Gewitter, ein Sturm, die Klage der Umkommenden, vermischt mit dem Gezisch der Winde, dem Lärm des Donners, es

IMG. XIV, 81f., 128). Das Prinzip der Naturnachahmung und der Programmusik entwickelt L. eingehend in seinem „Exposé“. Sein Schüler war Berlioz. — Cotta's Jub.-Ausg. vermutet Mozart unter dem „ausdrucksvollern Komponisten“ (Bd. 34, ed. W. v. Oettingen S. 377). Nach der Allgemeinen Musikal. Zeitung (VII, sp. 245; VIII, 251) konnten aber weder Figaro, noch Zauberflöte, noch Requiem, noch Don Juan in Paris Wurzel fassen, während die Barden „zwischendurch immer wieder aufgetischt wurden“.

[1] Vgl. Stein, Entstehung der neueren Ästhetik, S. 324.

[2] An Zelter 9. Sept. 1826.

[3] Berlin 1900, S. 71, 205.

[4] Auf dieser Einteilung beruht auch die Unterscheidung eines einfachen und eines figurierten Stils im Operngesang: Oeuvres, ed. Assézat: VII, S. 163f. („Ce n'est plus la mère d'Iphigénie que j'entends; c'est la foudre qui gronde, c'est la terre qui tremble, c'est l'air qui retentit de bruits effrayants“.)

[5] Vgl. Schlösser, S. 141f.

war die Nacht mit ihren Finsternissen, es war der Schatten und das Schweigen; denn selbst das Schweigen bezeichnet sich durch Töne." Diese schöne und tiefe Stelle aus Diderots Dialog ist nun freilich ganz in dem Sinne, wie Goethe 5 Jahre später einmal an Zelter schreibt (über dessen Komposition der Johanna Sebus, 6. März 1810): „Es ist eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt, noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint." Aber diese sogar wörtliche Übereinstimmung des Ausdrucks, in welchem sinnlicher Ton und das, was er mit Hilfe einer Gedankenbrücke bezeichnet, deutlich geschieden werden, bedeutet gerade für unsere Untersuchung ein willkommenes Argument; denn Diderot braucht garnicht das Wort „bezeichnen", sondern „peindre", das Goethe als Schlagwort der Naturalisten nicht leiden kann; wie es in dem Brief an Zelter weiter heißt: „daß auf einem ganz natürlichen Wege in der Musik der Donner rollen und die Wellen brausen können, versteht sich von selbst. Wie glücklich Sie aber die Negation: ‚Kein Damm, kein Feld' durch den abgerissenen unterbrochenen Vortrag ausgedrückt haben, ist überraschend". Wenn dagegen Diderots Geist ein Naturbild sieht, so identifiziert er sich sogleich mit ihm; wenn ihn das Rauschen der Wellen erfüllt, so denkt er nicht mehr an die Musik, durch die es hervorgebracht wird. Dies bedeutet bei Diderot das Wort „rapport".

Goethe versteht Diderot nicht, wenn er in seiner Übersetzung die Poesie dem Gesang nur zur „Unterlage" dienen läßt; Diderot meint mit „Modèle au chant" direkt Vorbild, Gegenstand der Nachahmung (Schlösser S. 138). So tritt gleich einem feinen Geäder die Denkart des Übersetzers unwillkürlich zutage. Am eindringendsten spricht folgender Übersetzungsfehler: „Der tierische Schrei der Leidenschaft hat die Reihe zu bezeichnen" (nämlich für den dichterischen Ausdruck eines guten Opernlibrettos), heißt es in Goethes Worten; Diderot sagt „dicter la ligne" und knüpft damit an vorhergehende Ausführungen über die Linie der Melodie an, die mit der Linie der Deklamation zusammenfalle (Schlösser S. 138). Nicht anschaulicher kann sich uns Goethes Standpunkt darstellen als in dieser Auflösung der sinnlich-stetigen Linie in eine Reihenfolge von Gedankengliedern. Jeder Akzent unterscheidbar durch das Denken von den benachbarten, und ebenso als Ausdrucksinhalt unterscheidbar von der Form des Tons. Diese wird überall zunächst gesehen und erst hinter ihr die Leidenschaft. Der Ton ist Ausdruck der Leidenschaft nicht als untrennbare organische Einheit im dynamischen Luftstoß des Akzents, sondern wie ein objektives Zeichen: darum kann die Tonwelt auch für sich Grundlage einer selbständigen Kunst sein, und bedeutend wird sie erst durch den „Bezug" auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft. Dies ist auch der Grund für Goethes von Diderot abweichende Beurteilung der italienischen Musik[1].

Die Erfassung der objektiven Wirklichkeit der Musik als Kunst, ihre Sonderung von der Natur durch den schöpferischen Ton, der, sobald er erklingt, sie mitsamt allem ihrem Ausdruck in die ideale Welt des schönen Scheins entrückt: das ist Goethes musikästhetische Leistung. Sie war in Deutschland seit langem vorbereitet. Schon Elias Schlegel bemerkt, daß man einen Ton nicht malen könne (ästhetische und dramaturgische Schriften, deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts, Bd. 26, S. 118); Johann Adolf betont die Selbständigkeit der Musik gegenüber der

[1] „Das, was die Bouffons aus Italien brachten, hatte mehr Angenehmes und Einschmeichelndes als Bedeutendes, und doch schlägt sich Diderot, der so lebhaft auf die Bedeutung dringt, zu dieser letzten Partei und glaubt seine Wünsche durch sie befriedigt zu sehen".

Poesie: „In der Musik sind die musikalischen Töne das Hauptwerk; es sind die ausgedrückten Gedanken“ (vgl. Bieber a. a. O., S. 179). Lessing im Anhang zu Laokoon will in der längeren Zeitdauer der „Zeichen“ die Besonderheit des musikalischen Ausdrucks erblicken, da er nicht wieder dichterische Gedanken, sondern Leidenschaften auszudrücken habe; womit man Gottscheds grobe Vorschrift in der deutschen Sprachkunst 1748 vergleichen muß, „die Musik eines verständigen Komponisten könnte allen Versen das rechte Leben geben, wenn er einer jeden kurzen Silbe eine kurze, jeder langen eine lange Note geben möchte“. Herder endlich will im Gegensatz zu sinnlicher Physik und intellektueller Mathematik die den Ton als Ton empfindende „materielle Seele“ ergründen (4. kritisches Wäldchen 1769, Werke ed. Suphan, Bd. 4, S. 90ff.). Die reine Idealität der Musik aber vermochte erst der deutsche Idealismus, wenn auch nur in einem ersten Anlauf, zu erfassen, und hieran ist Goethe nicht ohne Anteil geblieben.

Bücherschau

Dietrich, Fritz. Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert. (Heidelberger Studien z. Musikwissenschaft, hrsg. von H. Besseler, Bd. I.) 8°, 106 S. u. 31 S. Notenbeilage. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Eine Dissertation aus Besselers Kreis, die nach Umfang, Qualität und Forschungsergebnissen schon fast wie eine Habilitationsschrift anmutet. Mit der Vorgeschichte seines Gegenstands hält sich Verf. wenig auf, er deutet nur etwas sprunghaft darauf, daß die Choralbehandlung um 1600 im Kern schon in der Paumannschen Fundamentum-Kunst vorgebildet ist; die wirklich orgelmäßigen Choralbearbeitungen von Hofhaimer (Salve regina) und in den Tabulaturen von Kleber, Kotter, Sicher hätten wohl als Zwischenglieder eingehendere Musterung verdient. Umso dankenswerter Dietrichs Entdeckung einer neuen „echten“ Orgeltabulatur um 1568 in der Breslauer Hs. Bohn Nr. 102. Die eigentliche Arbeit setzt bei M. Praetorius, Scheidt und Steigleder ein, deren Stil auf seine Elemente hin untersucht wird. Dabei stellt sich heraus, daß Scheidt in Kirchenliedern vom lateinischen Hymnus her noch grundsätzlich den C. f. unverziert läßt und mit Choralsubstanz kontrapunktiert, während Auszierung und Koloraturbegleitung erst bei Steigleder vom Verarbeiten des weltlichen Liedes her in die Choralbearbeitung eindringt. Die Begleitfiguren werden nach deutscher Fundamenttradition, englischen Einflüssen und modernem Eigengut unterschieden (S. 35ff.), wozu eine neue Scheidtsche Variationenreihe über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ beigebracht wird. Weiteres reiches Anschauungsmaterial hierzu aus den Lynartabulaturen einer Dannenberger Tab. (=Celle 1601) und aus der Hs. des Wiener Minoritenklosters steht mir zur Verfügung: so Kompositionen von P. Siefert, G. Scheidt und dem Berliner Sweelinckschüler Wilhelm Karges, die beim Berliner Schützfest 1931 erstmals durch A. Sittard gespielt worden sind.

Ein zweites Kapitel von Dietrich schildert das Choralvorspiel und die Choralfantasie im Lüneburger Hss.-Kreis (vor allem Scheidemann), wobei vier technische Typen klar herausgestellt werden: Imitations-, Diskantus-, monodische und Echogruppe. Sehr hübsch werden die einzelnen Auszierungsmanieren, die zu besonderen Supervariationen führen („Alio modo“ läßt sich aber schon bei den Lynarmeistern um 1630 nachweisen), mit den Kontrapunktfiguren in Chr. Bernhards Musiklehre belegt. Zu Strungks Passeggierung einer Lasso-Motette bei Dietrich stellt sich noch eine ähnlich reiche Auskolorierung von Orlandos „Susanne un jour“ durch P. Siefert in der genannten Wiener Quelle. Dann lenkt Dietrich (S. 52ff.) die Aufmerksamkeit auf das doppelte Echo bei D. Buxtehude, das aus Obermanual und Rückpositiv entspringt und bei Scheidt in der Vorrede zu den 70 Sinfonien seine erste Ankündigung für Deutschland findet — man

darf ergänzen, daß die schönste Frucht davon die Echoarie in Bachs Weihnachtsoratorium werden sollte. Warum übrigens nennt Dietrich die von Kretzschmar (Gesch. des Liedes) her so wohleingeführten „Kortkamps" immer oberdeutsch „Kurzkampf"?

Sehr lebendig ist die in einem 3. Kapitel (S. 61 ff.) gegebene Schilderung der Entwicklung von der Choralfantasie (über das ganze Lied) zur Choralfuge (nur über die Eingangszeile), die in Mitteldeutschland von Scheidt über J. R. Ahle und J. Christoph Bach zu J. Pachelbel verfolgt wird. Die mehr weltlichen Stilelemente in der Choralpartite werden aufgewiesen, die Pachelbelsche Zwillingsform von Vorspiel plus C. f.-Durcharbeitung wird als Konzentration von Scheidts Kettentypus, also als „zykloid" einleuchtend erklärt. Fesselnd ist der Nachweis, daß bei dem Nürnberg-Erfurter Meister die Verlegung der Kernweise in die einzelne Stimmgattung von ihrer kirchentonartlichen Zugehörigkeit abhängt, weil diese die Kadenzierungsmöglichkeiten im Harmoniegewebe bestimmt. Dankbar wird man für die Bibliographie der erhaltenen Choralbearbeitungen von H. Buttstedt, A. Armsdorf, A. N. Vetter sein, von denen der Notenanhang charakteristische neue Beispiele bringt. Auch die beigegebenen Quellenverzeichnisse sind von grundlegendem Wert, zumal das dritte, das für jedes Kirchenlied die erhaltenen Bearbeitungen nach Hss. und Neudrucken zusammenstellt: gerade diese komparative Methode wird den Benutzer bestens in die Schreibweise und das Verarbeitungsprinzip der zuständigen Meister hineinführen.

Insgesamt eine höchst ergiebige Leistung!

H. J. Moser

Horna, Konstantin. Die Hymnen des Mesomedes. (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-Hist. Klasse, 207. Bd., 1. Abhdlg.) gr. 8°, 40 S. Wien u. Leipzig 1928, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.

Horna gibt eine kommentierte textkritische Edition jener acht Mesomedes-Hymnen, über die er bereits 1903 in einer Sitzung des Eranos Vindobonensis berichtete, die alsdann Lambros 1906 in seinem Νέος Ἑλληνομνήμων III 8 — in unzureichender Gestalt — herausgab und die schließlich kein Geringerer als Wilamowitz 1921 in der „Griechischen Verskunst" S. 595 ff. eingehend würdigte, erläuterte und textkritisch ergänzte. Mit Wilamowitz' Konjekturen setzt Horna sich wiederholt in ebenso besonnener wie überzeugender Weise auseinander. Im Anhang sind die fünf bereits bekannten Mesomedeshymnen, unter ihnen also auch die mit Musikzeichen auf uns gekommenen, an Helios, Nemesis und die Muse gerichteten (V. Galilei), nebst metrischen Scholien, Lesarten-Angabe und knappen Randbemerkungen abgedruckt: trotz aller Bekanntheit wird der Musikhistoriker auch diese philologisch saubere Wiedergabe begrüßen. Die wesentliche Bedeutung von Hornas Publikation liegt überhaupt, worauf an dieser Stelle nicht des näheren eingegangen werden kann, auf rein philologischem Gebiete. Der Verfasser geht auf den um 1300 anzusetzenden Codex Ottobonianus graecus 59 (Vaticana) zurück, wo die Hymnen Εἰς τὴν φύσιν (I), Εἰς τὴν Ἶσιν (II), Εἰς Ἀδρίαν (III), Εἰς ὡρολόγιον (IV), Ἄλλο εἰς ὡρολόγιον (V), Ἔκφρασις σπόγγου (VI), Εἰς κύκνον (VII) und Εἰς κώνωπα (VIII) mitten zwischen den Gedichten des von Lambros edierten Michael Akominatos, Erzbischofs von Athen, stehen.

Der Schreiber des Ottobonianus verstand, wie Horna glaubhaft macht, die in alter Minuskel geschriebene und von ihm daher teilweise falsch entzifferte Vorlage inhaltlich überhaupt nicht, und obwohl er — hier beginnen für die Musikwissenschaft Interesse und Tragik der Angelegenheit — die Notenzeichen als solche erkannte, verzichtete er auf ihre Wiedergabe. Was, angefangen von dem zu Ariphrons im gleichen Kodex verzeichneten Hymnus Εἰς Ὑγιείαν gehörigen Satze παρεξεβλήθησαν ἀπὸ τῆς μουσικῆς bis zu einigen den einzelnen Gedichten vorangesetzten musikalisch-metrischen Notizen, an musikalisch Belangvollem übrig bleibt, ist kümmerlich genug, jedoch in Anbetracht der Wichtigkeit auch der geringfügigsten Bereicherung unseres Wissens um die antike Tonkunst sicherlich des Registrierens würdig.

Für drei Hymnen (I, IV, V) steht das Lydische, für eine (II) das Hypolydische als Oktavgattung fest. I ist ein Gebet an die mit der phrygisch-griechischen Kybele identische Gottheit Rhea, die im Sinne pythagoreischer Religiosität besungen wird (daher zum Titel der Zusatz Πυθαγόρου); inhaltlich gehört der Hymnus der gnostischen Geistesrichtung an. Die beiden anderen lydisch vertonten Gedichte beschreiben eine kleinere und einfache bzw. große, kunstvolle, bronzene Sonnenuhr mit Schlagwerk (!). Horna macht auf den epigrammatischen Charakter dieser ins Einzelne gehenden, ziemlich nüchternen und sprachlich simpeln Schilderungen und damit auf die Merkwürdigkeit aufmerksam, daß derlei ausgerechnet gesungen wurde. Ich möchte aus diesem Tatbestand eine neue Mahnung herauslesen, daß wir bei der Be-

urteilung der antiken Tonkunst von neueren ästhetischen Grundsätzen und Maßstäben durchaus absehen müssen; auch Gleichsetzungen wie Lydisch = Dur und Hypolydisch = Dur mit erhöhter 4. Stufe mögen zwar einem populären Halbverständnis, nicht aber der Deutung des Wesenskerns antiker Musikauffassung dienen. Jene Erscheinung, daß ein Komponist der Antike die trockene Beschreibung eines technischen Gebildes vertont hat, könnte uns allerdings an die allerjüngste Verbindung der Tonkunst mit „unliterarischen" Texten (vgl. etwa Hindemiths „Neues vom Tage") denken lassen, wenigstens würde uns damit das prinzipielle Verstehen solcher alter „horologischer" Kompositionen erleichtert, aber auch hier kann vor weitgehenden Parallelen nur gewarnt werden. — Der hypolydisch vertonte Hymnus endlich (II) besingt Isis in ihrer Eigenschaft als Mondgöttin und die angebliche Bedeutung des zunehmenden Mondes für Ackerbau, Ehe und Geburt.

Im ersten Gedichte erscheinen jene anapästischen Doppelspondeen, die aus dem Anfang des Mesomedes-Hymnus Εἰς Ἥλιον (Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ) bekannt sind. Der musikalisch der hypolydischen Skala zugehörige Hymnus, vom Verfasser als „letztes heidnisches Kultlied" begründet und bewertet, weist zunächst, ebenso wie die 1892 aufgefundenen delphischen Apollonhymnen, päonisches Metrum in vier verschiedenen Formen auf, den reinen Kretikus — ⏑ — samt seinen drei Abwandlungen, der Auflösung der ersten oder der letzten originalen Länge bzw. der Auflösung beider Längen in Kürzen; ferner den Palimbacchius ⏑ — — nebst anaklastischen Abwandlungen, im ganzen sieben verschiedene Formen. Horna anerkennt die angesichts des Fehlens des (modernen) dynamischen Iktus schwierige Auffaßbarkeit dieser verblüffenden metrischen Vielgestaltigkeit, glaubt jedoch, „daß bei diesen Liedern durch die Begleitung mit Schlaginstrumenten und durch Händeklatschen etwas unserem Iktus Entsprechendes hinzukam, das dem Zuhörer die metrische Gliederung vermittelte", und er schreibt den Tanzbewegungen eine jene Vielfalt zu größeren rhythmischen Einheiten zusammenfassende Kraft zu. Die Betrachtung dieser kretisch-orgiastischen Liedkunst veranlaßt den Verfasser übrigens zu einer Fußnote, die auf den von R. Wagner im „Tristan" III 2 angeblich im Sinne der alten orgiastischen Taktart verwendeten $^5/_4$-Takt lobend hinweist; auf diesem spekulativen Wege vermag ich dem Verfasser nicht zu folgen, zumal er ziemlich unbegründet von der Hauptrichtung der im übrigen so gediegenen und exakten Darstellung abweicht. — Die Sonnenuhr-Gedichte sind in anapästischen Dimetern geschrieben, sie gleichen in dieser Beziehung also den mit Notenzeichen überlieferten Hymnen an Helios und Nemesis, und im nämlichen Versmaße stehen von den neuen Liedern noch III, VI und VIII. In den Schlußversen dieser drei Gedichte findet sich eine metrische Anomalie, die Horna musikalisch sehr fein deutet: an die Stelle der zweiten Kürze des dritten Fußes tritt eine Länge, und hier unterstellt der Verfasser die Möglichkeit eines musikalisch beabsichtigten Schlußritardando.

Aus der inhaltlich orientierten Planmäßigkeit der Gedichtanordnung in der Sammlung des Ottobonianus schließt Horna, daß es sich, zumal fünfmal das gleiche Versmaß verwendet wird (nämlich anapästische Dimeter), nicht, wie Lambros annimmt, um ein „musikalisches Lehrbuch", vielmehr um ein künstlerisch gerichtetes Sammelwerk handelt. Aus der Einheit des Stils folgert er die Einheit der Verfasserschaft, und da seit Burette (1729) die Autorschaft des Mesomedes für den Nemesishymnus feststeht, muß aus stilkritischen Gründen auch alle anderen Gedichte jener kretische Lyriker verfaßt haben (abgesehen natürlich von dem den Kodex eröffnenden Hygieahymnus des Ariphron).

Angesichts des Fehlens des Notentextes konnte die musikalische Ausbeute unmöglich umfangreicher sein. Der Verfasser kommt ungeachtet seiner philologischen, text- und inhalt-kritischen Einstellung sogar zu relativ reichen musikgeschichtlichen Ergebnissen. Walther Vetter

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Herausgegeben von der musikwissenschaftlichen Kommission des Allg. Cäcilien-Vereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz, Schriftleitung: Prof. Dr. K. G. Fellerer. 25. Jahrgang, Regensburg 1930, 8°, 149 S. mit 1 größeren Notenbeilage. Friedrich Pustet. — 26. Jahrgang. 8°, 153 S. Regensburg 1931, Friedr. Pustet.

Nach einer Pause von 19 Jahren erschien wieder das Kirchenmusikalische Jahrbuch, das sich als eine sehr wertvolle Sammelstelle für wissenschaftliche Arbeiten auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik und ihrer Grenzgebiete erwiesen und, als es 1911 den schweren Verhältnissen zum Opfer gefallen war, eine schmerzlich empfundene Lücke hinterlassen hat. Die musikwissenschaftliche Kommission des Allgemeinen Cäcilienvereins, die sich schon seit langem um die Wiederbelebung des KmJ. bemühte,

hat sich ein großes Verdienst erworben, da sie die Absicht zur Tat werden ließ — hoffentlich zu recht langem Bestand und für eine recht stattliche und ertragreiche Reihe von Jahrgängen. Sie zeichnet von nun ab als Herausgeber, die Schriftleitung ist der bewährten Kraft K. G. Fellerers anvertraut.

Im Jahrgang 1930 erfüllt der Schriftleiter zunächst die ernste Pflicht, in einem Nachruf auf den am 26. September 1929 verschiedenen Dr. Karl Weinmann dessen Tätigkeit besonders für den Cäcilienverein und das KmJ. zu würdigen, und gibt dann eine kurze programmatische Einführung zum wiedererstandenen KmJ., das „als Organ freier Wissenschaft und Forschung", ohne „parteimäßig festgehaltenen Standpunkt" geleitet wird und „auch gegensätzliche Meinungen zum Austrag kommen" läßt. — Die Reihe der Aufsätze wird eröffnet durch Egon Wellesz, „Ein griechisches Evangelium [Evangeliar] der Wiener National-Bibliothek mit ekphonetischen Lesezeichen". Der Verfasser gibt eine eingehende Beschreibung der Handschrift Suppl. graec. 128 der Wiener National-Bibliothek, die in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts in Konstantinopel selbst oder einem damit nächstverbundenen Kloster gefertigt wurde; Verf. behandelt ausführlich die Anlage derselben und berichtigt an den darin vorkommenden ekphonetischen Zeichen neuerdings die Thibautsche Neumentabelle. — A. Gastoué, „Über die 8 ‚Töne', die authentischen und die plagalen", verbreitet über die Frage nach Alter und Herkunft des Oktoechos viel neues Licht. Während die ältesten christlichen Zeugnisse für die Existenz desselben aus den Troparia des Patriarchen Severus von Antiochien 512—518 und — wie hier ergänzend beigefügt sei — aus der Umgebung des palästinischen Abtes Silvanus im 4. Jahrhundert stammen, verweist nun Verf. auf die griechischen Alchymisten des 3. und anfangenden 4. Jahrhunderts und besonders auf Zosimos von Panopolis in Ägypten; diese waren durch Umformung der „4 Hauptelemente" Protos usw. bis Tetartos zu einem außerordentlich reichentwickelten Tonsystem gelangt, das nicht nur unsere bekannten 8 Töne enthält, sondern von einigen Gelehrten bis zu 10 und 12, in der weltlichen Musik sogar bis zu 16 und 20 und 24 Tönen gezählt wurde Wie sehr Gastoués Hinweis auf die Alchymisten bereits fruchtbar geworden ist für neue Darlegungen unseres choralischen bzw. abendländischen Musiksystems, zeigt sich an A. Auda, Les modes et les tons usw., 1931 (hierüber wird ein eigenes Referat erscheinen). — Ludwig Bonvin bringt 2 Aufsätze, „Der gregorianische Rhythmus nach den Forschungen Dom Jeannins" und „Kurzer Akzent oder langer Akzent im gregorianischen Gesang?". Jeannin steht als Mensuralist bekanntlich in starkem Gegensatz zu den choral-rhythmischen Anschauungen sowohl der Solesmer Benediktiner als auch Peter Wagners. Bonvin, ebenfalls Anhänger der Mensuralhypothese, hat das Verdienst, die Anschauungen und neuen Forschungsergebnisse Jeannins hier klar zusammengefaßt zu haben; P. Wagners Darlegungen über die Choralrhythmik (im Band Neumenkunde) werden aber dadurch nicht entkräftet. Eine kleine Berichtigung: Das Augustinus-Zitat (S. 45) ist längst bekannt und für die Choralrhythmik verwertet[1], die Schemata der modalen Rhythmik (S. 46) sind teilweise falsch wiedergegeben. — P. Wagner, der inzwischen heimgegangen ist, teilt mit: Eine unbekannte Singweise der „Pfingstsequenz" nach ihrer Lesung in dem bekannten Graduale der Thomaskirche zu Leipzig; die Melodie ist französischen Ursprungs. — Herm. Halbig veröffentlicht „Ein zweistimmiges Salve regina aus dem 14. Jahrhundert" nach einem franziskanischen Liber hymnorum et Cantorinus, jetzt Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Mus. ms. 40562; der Tonsatz gehört dem hyperkonservativen Organumstil an. — Außerordentlich gehaltreich ist J. Handschins Studie „Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris B. N. lat. 15129", die eine Fortsetzung der Abhandlung „Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit" (Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss. I) ist. Aus der eingehenden Behandlung der 4 in dieser Handschrift enthaltenen Organa gewinnt der Verfasser mehrere Anhaltspunkte, um das gegenseitige Verhältnis von Paris 15129 und W_1 Fasz. 11 und die englische Herkunft dieser Handschriften noch genauer als bisher zu umschreiben. Und beim Vergleich der Stilistik hier und der Notre-Dame-Richtung kommt er zu der Erwägung: „Man möchte sich die Frage vorlegen, ob diese bescheidenere Richtung nicht als die eigentliche Grundlage der Mehrstimmigkeit im 13. Jahrhundert und zurück bis ins 12. anzusehen ist, der Notre-Dame-Stil dagegen als eine exzessive Sonderausprägung" und führt die Folgerungen näher aus. Nachdem der Verfasser im Schweizerischen Jahrbuch usw. schon 1 Tonsatz der Handschrift in Übertragung

[1] Carlo Saporiti (in Zeitschrift „Ambrosius" VII, Mailand 1931, S. 267 ff.) sucht zu erweisen, daß Augustinus über das Zeitmaß der Metren im Sprechvortrag, nicht im Gesang handelt. Ref. kann ihm nicht beipflichten.

veröffentlicht hat, teilt er hier die 3 weiteren mit, so daß der mehrstimmige Inhalt derselben nun vollständig publiziert ist. — Joseph Schmidt-Goerg, „Vier Messen aus dem XVI. Jahrhundert über die Motette Panis quem ego dabo des Lupus Hellinck" liefert einen sehr wertvollen, mit viel Notenmaterial unterstützten Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Missa parodia. — Wilhelm Widmann, der bekannte Eichstädter Palestrina-Interpret, verbreitet sich über „Sechsstimmige Messen Palestrinas", d. h. über die Kyrie-Sätze der Missa Papae Marcelli und der M. Ecce ego Johannes. Er verweist auf technische und formale Züge im Aufbau und zur rechten Zeit auch auf die bisher kaum beachtete Ausdrucksgebung in diesen Tonsätzen, auch gibt er als erfahrener Chorleiter Winke für die Aufführungspraxis. — Hermann Müller macht in „Eine Note zur musikalischen Textkritik" aufmerksam auf abweichende Lesearten des vierstimmigen Requiems von Lotti in der Sammlung Lück, 1859[1], und in Mus. ms. 90 der Bibliothek Berlin. — Peter Epstein beschreibt „Ein Grüssauer Gesang- und Gebetbuch von 1678" von Abt Bernhard Rosa, der als Dichter innerlich nahe verwandt ist mit Angelius Silesius und wahrscheinlich auch seine Lieder selbst vertont hat. — Gregor Schwake O. S. B. schreibt „Über den Orgelbauer Jacob Courtain", der bisher von 1777—1803 am Niederrhein nachweisbar ist, und gibt hier einen Auszug aus seiner 1923 in Münster eingereichten Dissertation. — Alfred Lorenz schält aus der Bruckner-Biographie eine neunjährige „Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft" heraus. — Hans Joachim Moser, „Über Kurt Doebler und die Möglichkeit eines heutigen Palestrina-Stils" macht aufmerksam auf den Organisten und Chordirigenten an der Herz Jesu-Kirche zu Charlottenburg und nunmehr auch Lehrer an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik zu Berlin. Doebler ist ein ausgesprochen polyphon begabter Komponist, der eine außerordentlich feinsinnig erfaßte Palestrinasche Technik und reservatamäßige Ausdrucksgebung — und die Reservata ist ein Zentralproblem der Vokalkunst des 16. Jahrhunderts! — in unsere Polytonalität hineinstellt und so einen echtesten vokalen Kirchenstil zu einer neuen Ausprägung bringt.

Der Jahrgang 1931 wird eröffnet durch † P. Wagners Aufsatz „Ein vierstimmiger Agnustropus", der am Schluß eines alten Osterspiels (Handschrift aus dem 15./16. Jahrhundert, im Diözesanmuseum Osnabrück) verwendet wurde. Die 3 Oberstimmen sind identisch mit dem auf Stimmtausch beruhenden Agnus-Tonsatz aus Altenryf (P. Wagner, Geschichte der Messe I, 32), die Unterstimme ist nach Ansicht des Verfassers wohl noch vor dem 15. Jahrhundert hinzukomponiert; der Text ist auf 9 kurze Reimstrophen erweitert. Referent möchte es so zusammenfassen: Der musikalische Charakter des Rundkanons und der liturgische des Agnustropus sind hier einem gewissen Form- und Bedeutungswandel unterworfen worden, das Stück ist zu einer selbständigen mehrstimmigen Cantio ähnlich dem Conductus geworden. — Ch. Van den Borren bringt unter dem Titel „Descendit de coelis — Et ascendit in coelum" an einem Beispiel aus dem Credo des Johannes Franchoys (Oxford, Bodleian Library, Cod. Can. 213) einen Beitrag zur Tonmalerei lange vor Dufay. — K. G. Fellerer schildert den „Humanisten Dietrich Tzwyvel als Musiktheoretiker". Tzwyvel, der vornehmlich als Mathematiker und Buchdrucker in eigener Offizin in Münster eine ansehnliche Stellung einnahm, ist auch Verfasser von 3 musiktheoretischen Schulschriften (1505, 1508, 1511), die für Kleriker bestimmt waren. Charakter und Gehalt derselben werden eingehend dargelegt. — Der Beitrag von Paul Blaschke „Heinrich Isaaks Choralis Constantinus" (aus der Dissertation Der Choral in H. Isaaks Chor. Const., Breslau 1925), der das Werk nach seiner liturgischen Seite behandeln will, gliedert sich in die Teile: Name und Entstehung des Ch. C., Stellung des Chorals im äußeren Rahmen des Ch. C. und in den Gesängen desselben, Wert und Bedeutung desselben. Der ganze erste Teil erledigt sich durch Hinweis auf die vom Verfasser übersehene Abhandlung Von der Neddens in unserer Zeitschrift XII 449ff.; die im Ch. C. verwendeten Choralmelodien sind nicht nach der Fassung in Konstanzer Choraldenkmälern oder wenigstens in zeitlich und örtlich nächstverwandten Choraldenkmälern aus der katholischen Tradition beurteilt, sondern nach dem Werk des protestantischen Mattheus Ludecus, Wittenberg 1589 (übrigens ist nicht 1614 „durch die Medicea der traditionelle Choral zu Grabe getragen worden", die Medicea war vielmehr immer herzlich bedeutungslos, bis sie im 19. Jahrhundert zuerst in Belgien und dann in Regensburg als Grundlage der Choralausgaben benützt wurde). Auch wird u. a. die Meinung vertreten, „die Übung der choraliter ausgeführten Stücke, also auch der Choralintonation [scheine] dem Bedürfnis entsprungen [zu sein], den freien Rhythmus der gregorianischen Gesänge auch möglichst bei der Ausführung der polyphon bearbeiteten zu befolgen", während doch die Choralintonation den alten liturgischen

Charakter der Schola und ihrer Aufgaben noch weiterführt und sinnenfällig hervortreten läßt; da hat also die Hypothese des Deklamationsrhythmus in der Vokalpolyphonie eine Verwirrung verursacht und gerade die eigentliche liturgische Seite am Ch. C. verkennen lassen. Die wandernde Cantus-firmus-Behandlung in Isaaks Ch. C. „als Brücke" zu Viadana und Basso continuo anzusehen, ist doch etwas zu großzügig! Es bestehen also reichlich Gründe um zu sagen, daß hier berechtigte Erwartungen leider nicht erfüllt werden. — Bruno Stäblein behandelt „Die deutschen Kirchenlieder in der Berliner Handschrift Mus. ms. 40095", die von Johann Braittenstein, Benediktiner zu Kempten und Pfarrer zu Hopferbach, 1565 als liturgisch-musikalisches Collectaneum (siehe auch Aufsatz Handschin, Jahrgang 1930) abgeschlossen wurde. Die hier vorkommenden 43 Texte mit 38 Melodien werden nach ihren Quellen (Gesangbuch Vehe 1537 und protestantische Liederdrucke) näher beschrieben, die singulär bestehenden Melodien werden im Notensatz mitgeteilt. — Wilh. Widmann, „Sechsstimmige Messen Palestrinas" führt die in Jahrgang 1930 begonnenen Untersuchungen weiter und zwar an Missa Alma Redemptoris, M. Assumpta est Maria und M. Illumina oculos meos. Das Kyrie der letzteren Messe schätzt der Verfasser besonders hoch ein. — Leo Söhner O.S.B. zeigt an „Drei Zeremonialien aus dem 17. Jahrhundert" aus der Stiftsbibliothek Kremsmünster, wie die Chormusik, Figuralmusik und orgelbegleiteter Choral, je nach den liturgischen Graden der Tage und Zeiten des Kirchenjahres abgestuft wurde. Hier darf Referent beifügen, daß diese Chorordnungen aus 1639, 1643 und 1670 gegenüber der Augsburger Chorordnung von 1616 (veröffentlicht vom Referenten in: Guido Adler-Festschrift 1930) bedeutend einfacher und sehr summarisch gehalten sind. — Wilh. Kurthen untersucht in dem Aufsatz „Zur Geschichte der deutschen Singmesse" sehr eingehend die Singmesse von Abbé Vogler, die wohl 1778 entstanden ist, und das Lobamt von Ignaz Holzbauer, der sein Werk wohl in einem gewissen Wettbewerb gegen Vogler 1779 oder 80 geschaffen hat. Letzteres Werk erweist sich als das künstlerisch wertvollere[1]. — Endlich beginnt die Veröffentlichung des von K. G. Fellerer bearbeiteten „Verzeichnis der kirchenmusikalischen Werke der Santinischen Sammlung in Münster" (im Besitz des bischöflichen Stuhls in Münster, seit 1924 als Leihgabe der Universitätsbibliothek zu Münster überlassen); der I. Teil des Kataloges umfaßt die Namen von Abbatini bis Byrd. Die Bedeutung der Santinischen Sammlung mit mehr als 4150 Handschriften und 1150 Druckwerken geistlichen und weltlichen Inhalts ist zu bekannt, als daß es hier noch eines Hinweises auf sie bedürfte. Der Katalog über die kirchenmusikalischen Bestände, der durch das Verdienst des Cäcilienvereins zustande kommt, wird freudig begrüßt werden. Der über die weltlichen Werke bleibt noch ein pium desiderium; möchte doch die deutsche Notgemeinschaft sich dafür einsetzen! O. Ursprung

[1] Über die entgegengesetzte Bewertung seitens des Ref. siehe dessen inzwischen erschienenes Buch „Kath. Kirchenmusik" (Beiband zu „Handbuch der Musikwiss."), Potsdam 1931/33, S. 261.

Pulikowski, Julian v. Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum. 8°, 636 S. Heidelberg 1933, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Der Untertitel, den der Verfasser seiner überaus gediegenen Abhandlung von dem im musikalischen Schrifttum hervortretenden Begriffe „das Volkslied" gegeben hat, besteht zu Recht: es ist wirklich „ein Stück deutscher Geistesgeschichte", das in ihr aufscheint. Denn auch der in Worten sich mitteilende Musiker, auf den es dem Verfasser allein ankommt, also, um nur einige Spitzen zu nennen, ein Schulz, ein Zuccalmaglio, ein Ditfurth, ein Liliencron, ein Pommer gehört zu den geistigen Kräften der Nation. Zum Bilde bedarf es aber der vollen Gänze dieser Kräfte, und so werden auch die schwachen aus guten Gründen mitgesehen; doch sie sind nicht nur ungleich stark, sie streben auch in der Richtung auseinander.

Diese starken und schwachen, neben-, mit- und durcheinandergehenden Bewegungszüge innerhalb der Volksliedbestimmung, wie sie aus der Bemühung von Musikern kommen, der Reihe nach aufzuzeigen, ist Sache des ersten Teils der Schrift, für den die gute Hälfte des ganzen Umfangs beansprucht wird: ein Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten und mehr wird Jahr für Jahr im eigentlichen Sinne des Worts unter die Lupe genommen. Der Gegenstand der Erkundung ist allein die Frage: was ist, nach jeweiliger Ansicht, ein Volkslied? Das Verfahren der Untersuchung: die Darstellung der zeitlichen Abfolge der Ereignisse ist zweifellos als Methode zunächst fruchtbarer als die raumsparende systematische Anordnung des Stoffes, die das Neben- und Durcheinander der Richtungen klärt und beruhigt, wo es gerade auf das Bild des wachsenden

Lebens mit seinem Widerspruch ankommt; denn es soll ja ein Stück deutscher Geistesgeschichte gezeigt werden, und nach dem Apostel ist es der Geist, der lebendig macht, wenn der Buchstabe tötet. Schon hier blickt der Verfasser über die Grenzen seines engeren Forschungsgebietes hinüber: er möchte dem Vertreter benachbarter Fächer eine Quellenschrift geben, deren Bestand der Nichtfachmann sich kaum selbst wird erwerben können; beklagt er doch mit Recht, daß allgemeine geschichtliche Darstellungen nur zu oft die Musik ausschließen, wofür Joh. Bühlers „Kultur des Mittelalters" (1931), an sich vortrefflich, vielleicht der letzte, sicher aber nicht der einzige Beleg ist. (Allerdings bedenken wir, daß das Auge selbst des hochstehenden, des „noblen" Dilettanten die Tonkunst in oft schwer verstehbarer Art widerspiegelt, was, soviel unsere Wissenschaft dem Laientume verdankt, leicht und nicht nur an den über Bach schreibenden Pastoren zu beweisen wäre.)

Der im ersten Teile des Buches niedergelegte, mit Umsicht und Spürspinn zusammengetragene, gelegentlich auch schon kritisch angesehene Stoff wird im zweiten unter neuen Gesichtspunkten um seine Möglichkeiten befragt.

Zunächst werden die Verfasser von Volksliedbestimmungen nach ihrer äußeren Zusammengehörigkeit geordnet; das geschieht durch Bildung von drei Gruppen, deren erste beiden unterteilt werden mußten, während die dritte, als allein auf den Text gerichtet, geschlossen blieb. Wer jemals eine systematische Ordnung, sei es auch nur des eigenen Bücherbestandes, unternommen hat, wird sich an der ihr zuwiderlaufenden Gewalt der Tatsachen gestoßen haben und wissen, daß es auch hier nicht ohne Überschneidungen abgehen konnte.

Der Verfasser gelangt denn auch unter gut verankerter geschichtswissenschaftlicher Begründung alsbald zu einer ausführlichen Gliederung der Volksliedbestimmungen nach innerer Zusammengehörigkeit und damit zu einer Erklärung des Zustandekommens einzelner Richtungen auf geistesgeschichtlicher Grundlage. Wenn hier nur die Haupttriebkräfte gezeigt werden, so geschieht es im Sinne eines „Verdichtungs"vorgangs, d. h. der Lebendigerhaltuug der Stoffmasse durch Verkürzung und Intensivierung der Vorstellungsreihen, die sie binden. Muster einer solchen Verdichtung ist etwa das Kapitel, das die Auseinandersetzung der süddeutschen Anschauung des Volksliedbegriffs mit der norddeutschen behandelt; auch wäre zu verweisen auf das feine Eindringen in die Arbeit der Erzieher und Menschenfreunde, der Volkserneuerer, der Arbeiter- und der Jugendbewegung, oder auf den klar gezeichneten Weg, der von den Liebhabern abwärts führt zu den Mitläufern, Abschreibern und Geschäftsleuten.

Aus dem ebenfalls klug und anregend gehaltenen Teile nehmen wir des Verfassers eigenen Versuch einer Volksliedbestimmung heraus. Unter den Fragen, von denen seine nur musikwissenschaftlich gerichtete Erklärung ausgeht (wie komme ich zum Volkslied? was verstehe ich unter „Volk"? wie stelle ich mich zur Schaffens- und Aufnahmelehre?) will mir die zweite noch zweifelhaft sein: sie hat im Zusammenhang mit dem Thema bisher immer die weitere Frage nach Bildung und Unbildung eingeschlossen. Eine Scheidung des Volksganzen nach gesellschaftlichen und musikalischen Bildungsstufen dürfte aber der Wirklichkeit widersprechen. Vielleicht bietet sich, da das Bedürfnis nach Bildung einem natürlichen Mangel entspringt, der Begriff der Naturnähe als brauchbarer Ersatz an.

Dieser Vorschlag soll indessen die Anerkennung einer gescheiten, wohldurchdachten und glücklich vollendeten Leistung nicht trüben. Th. W. Werner

Sahr, Julius. Das deutsche Volkslied, ausgewählt u. erläutert. 4. Aufl. Hrsg. von Paul Sartori. 2 Bde. kl. 8°, 182 u. 108 S. (Sammlung Göschen). Berlin u. Leipzig 1924, Walter de Gruyter & Co.

Die vorliegende Auflage der Sahrschen Volkslieder-Sammlung unterscheidet sich von den früheren durch einige Hinzufügungen und Ergänzungen, auch durch etliche Kürzungen der kommentierenden Bemerkungen. Am Grundriß der Arbeit ist nichts geändert. Die Einleitung tastet mit aller gebotenen Vorsicht den Begriff des Volksliedes ab. Zustimmung verdient die Zurückhaltung, dank welcher der Herausgeber die Problematik des Wortes „Volkslied" umreißt, wie auch die Erkenntnis, daß die Grenzen zwischen Volks- und Kunstlied fließend sind. Mit Fug und Recht wird betont, daß im Volkslied Musik und Dichtung eine untrennbare Einheit bilden, daß das Musikalische in ihm schon vielfach dort beginnt, wo es sich für den oberflächlichen Betrachter nur erst um bloße poetische und sprachlich-syntaktische Fragen handelt (Metrum, Rhythmus, Reim). Grundsätzlich nimmt die Einleitung, die auch der neueren Literatur (z. B. Mersmann) gebührend Beachtung schenkt, der Musik gegenüber eine angemessene Haltung ein; schief ausge-

drückt und mißverständlich freilich ist es, wenn gesagt wird, daß Beethoven, Weber, Schubert u. a. aus der auf Reichardt, Zumsteeg, Zelter usw. zurückgehenden „Schule volksmäßiger Liedkomposition" hervorgegangen seien, ganz abgesehen davon, daß als „großer neuerer Meister" in einem Atem mit Beethoven und Schubert der wackere Martin Plüddemann genannt wird. Derlei unpräzis formulierte musikgeschichtlichen Seitensprünge sollten gerade in einem volkstümlichen Schriftchen vermieden werden.

In beiden Bänden sind insgesamt 84 Volkslieder vereinigt, darunter 66 mit Melodie. Bei der Fülle des Vorhandenen war die Auswahl schwer, und es soll nicht darüber gerechtet werden, ob dieses oder jenes Lied nicht durch ein anderes hätte ersetzt werden können. In der Art der Mitteilung der Weisen ist jedoch nicht planvoll genug verfahren. Die meisten Melodien erscheinen schlicht einstimmig, und im Rahmen dieser Veröffentlichung wäre es das praktischste gewesen, sie alle unharmonisiert wiederzugeben. Mehrmals jedoch — es handelt sich um knapp ein Dutzend Lieder — wird mehrstimmiger Satz bzw. Klavierbegleitung bevorzugt. Nicht aber sind solche — alten oder jüngeren — Sätze mitgeteilt, welche die melodische Eigenart und latente harmonische Kraft der betreffenden musikalischen Weisen ins rechte Licht zu rücken imstande gewesen wären, vielmehr in der Regel durchaus nichtssagende harmonische Gebilde. Lieder, wie die Ach-Elslein-Weise, sollten, wenn man sie mehrstimmig vermitteln will, in einer ihrer klassischen Prägungen erscheinen, in „modern" zugestutztem Klaviersatz einer süßlichen Salon-Romantik, in schmalzigem Männerchor-Satz oder in einer sich ausschließlich auf Sexten- und Terzenparallelen gründenden vokalen Zweistimmigkeit wirken sie unerträglich. Der Herausgeber schöpft die Notentexte hauptsächlich aus Erk-Böhmes „Deutschem Liederhort", ferner aus den einschlägigen Arbeiten der v. Liliencron, v. Ditfurth, A. Reifferscheid, J. Pommer, H. Krapp, O. H. Lange usw.: auch hier eine gewisse Planlosigkeit. Im Grunde erscheinen die Noten eben doch nur mehr oder minder als Beigabe. Hieraus erklären sich die beregten Schönheitsfehler, die durch die sorgfältige Mitteilung und Kommentierung des Worttextes fühlbar kompensiert werden.

Walther Vetter

Schünemann, Georg. Musikerziehung. Erster Teil: Die Musik in Kindheit und Jugend. 303 S. Leipzig 1930, Kistner & Siegel.

Georg Schünemann, dem wir das erste geschichtliche Werk über die Schulmusik verdanken, legt in seiner Musikerziehung ein weiteres Standardwerk zur Musikpädagogik vor. Schünemanns „Musikerziehung" behandelt die Musik in Kindheit und Jugend. Experimentell und erkenntnistheoretisch — Verf. teilt die wissenschaftliche Musikpädagogik deshalb auch ein in experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerziehung — wird das weite, vor allem für die Kinder- und Jugendpsychologie ergiebige Gebiet gesichtet und in bestimmte gültige Formen gebracht. Eine solche Arbeit verlangt in erster Linie Kontakt mit der Jugend selbst, deren musikalische Anlagen und Entwicklungen untersucht werden sollen. Diesen Kontakt fand Verf. nicht nur durch Besuche in Schulen, Kindergärten, durch Begabungsprüfungen, die er bei Kindern und Jugendlichen vornahm, sondern vor allem durch seine Aufbauarbeit und stete Mitarbeit an dem der Hochschule für Musik angegliederten Seminar für Musikerziehung und der Orchesterschule. Hier bot sich ein Material, das er in allen Altersstufen beobachten konnte, dessen musikalische Entwicklungsformen phonographisch festgehalten werden konnten.

Die Gliederung eines jugendpsychologischen Werkes ergibt sich aus den verschiedenen Lebensstadien. Bei dieser Einteilung in die Lebensstufen wie überhaupt bei der Anwendung allgemein psychologischer Erfahrungen folgt Sch. den psychologischen Schriften von Bühler, Spranger, Tumlirz u. a, Die Lebensstufen umfassen: 1. Lebensjahr, 2.—4. Lebensjahr, 4.—8. Lebensjahr, 9.—13. Lebensjahr, die Reifejahre vom 14. Lebensjahr an. Während manche Einzelstudien speziell musikpädagogischer und musikpsychologischer Art über die letzten Stufen, also über erste Schuljahre und über Pubertätszeit, vorliegen, betrat Verf. bei der musikalischen Untersuchung des Säuglings und Kleinkindes Neuland. Mit aller Liebe gerade für die ersten sich regenden musikalischen Äußerungen des Neugeborenen stellt Sch. fest, in welcher Form vom Säugling Geräusche und akustische Eindrücke der Umwelt aufgenommen und nachgebildet werden, wann zum erstenmal die Tonhöhe festgehalten wird, wann das Singsummen einsetzt. Vom ersten Säuglingsschrei, den Sch. als Portamentogleiten definiert, bis zu den ersten Lallmelodien in ab- und aufsteigender Terz reichen die Beobachtungen der „Musik" des Säuglings.

Das Schlagen mit der Klapper nennt Sch. das erste unbewußte Musikspiel des Kindes. Das Spiel beherrscht auch die Lebensäußerungen des Kindes vom 2.—4. Lebensjahr

vollkommen; mit Recht trägt dieser Abschnitt in Sch.s Werk die Überschrift „Das Spielkind". Alles erfährt seine Belebung durch das Spiel, und das Spiel selbst erhält jetzt seine eigentliche Sinngebung. Die rhythmischen Eindrücke sind es vor allem, die zu kindlichen „Hörspielen" (z. B. das Auto-, das Eisenbahnspiel) führen. Die Kinderlieder sind Spiellieder (von der Ente, vom Fröschchen, vom Elefant). Aus Lallmelodien werden kleine Liedchen. Sch., dem die ersten Mikrophon-Aufnahmen auf Schallplatten von Kindern von 2 Jahren an glückten und der Phonogramme gesungener Kinderlieder erstmalig wiedergibt (S. 19), untersucht eingehend die Struktur der Kinderlieder. Bei allen Liedern stellt Verf. als typisch das Abfallen der melodischen Linie fest (S. 33). Die fallende kleine Terz ist das Ursprungs- und Lieblingsmotiv kindlichen Singens. Die Kinder folgen in ihren Liedern dem Naturgesetz der Sprache (S. 35). Verf. zeigt auffallende Parallelen (S. 36), aber auch wichtige Unterschiede (S. 38) zwischen der Musik des Kleinkindes und der Musik primitiver Völker.

In der nächsten Lebensstufe (die Übergänge sind selbstverständlich gleitend) strebt das Kind „vom spielerisch-naturhaften Musizieren zum bewußten Aufnehmen und Wiedergeben musikalischer Eindrücke". Trotz des wichtigen Lebenseinschnittes, der mit dem Eintritt in die öffentliche Schule in diese Lebensstufe fällt und sie zur ersten lebensernsten Stufe macht, bleibt das Kind der Umwelt gegenüber naiv (das „naive Kind"). Im Mittelpunkt steht noch das Spiellied. Die von Erwachsenen dargebotenen Lieder werden von den Kindern vereinfacht, umgeschaffen, nicht anders wie das Volkslied zersungen wird (S. 49). Das Lied wird vom Kind noch als Einheit empfunden. Nebenher geht aber schon das Untersuchen und Erwerben der musikalischen Elemente. Das 4.—8. Lebensjahr ist für die Festlegung des tonalen Empfindens entscheidend (S. 56). Im einzelnen werden vom Verf. untersucht Intonation, Unterschiedsschwelle, Harmonieempfinden („Die Mehrzahl der Kinder unterscheidet noch nicht Dur und Moll", S. 59), Rhythmus (Grundlage ist der Zweitakt), Dynamik, Gefühl für Form. An die Beobachtung, daß es für das Kind „nur Ganzheiten und unteilbare Gestaltungen" gibt, schließt Sch. die pädagogische Lehre: Die musikalische Einheitswelt des Kindes „zu pflegen und zu erhalten ist die erste Aufgabe des Erziehers, von hier findet er den Zugang zur Phantasie- und Märchenwelt des Kindes, Die zweite, wesentlich höhere und schwierigere Frage ist die Erschließung der musikalischen Elemente, ihr Erkennen, Beobachten, Auffassen und Wiedergeben. Um diese beiden Pole wird sich die Erziehungsarbeit, wenn sie der kindlichen Entwicklungsstufe entsprechen soll, drehen" (S. 69). Breiten Raum nehmen die Untersuchungen des Liedes auf dieser Stufe ein. Sch. stellt für die Schulkinderlieder bestimmte Maquamtypen auf (S. 70ff.). Diese Typen begründet Verf. sowohl entwicklungsgeschichtlich wie jugendpsychologisch. Alle Kinderlieder lassen sich diesen Typen zuteilen: den pentatonischen Typen, den Dreiklangstypen, den Schrittmotiven. Ähnliche Typen lassen sich bei den von den Kindern selbst erfundenen Liedchen aufstellen: die erste Gruppe umfaßt Sprechgesänge, die um einen Ton herumlaufen, die zweite Dreiklangsmelodien, die dritte Improvisationen im Rahmen der Kadenz. An dieser Stelle sagt Sch. Grundsätzliches zur Beurteilung der Kindererfindungen: „Die Kinder erfinden keine neuen Melodien, sondern sie verbinden Gehörtes und Angenommenes miteinander, sie passen Motive wie Bausteine mehr oder weniger gut zusammen" (S. 83). Bei den Erfindungen am Klavier teilt Sch. in liedmäßig erfundene und in programmatisch erdachte Stücke. Den Beschluß dieses Abschnittes bilden Untersuchungen über musikalische Frühbegabung (S. 89ff.). Eingehend charakterisiert werden die Wunderkinder Erwin Nyiregyhazy (untersucht von Revész) und der junge Mozart.

Das 9.—13. Lebensjahr faßt Sch. zusammen unter dem Begriff „Der Realist". Auf dieser Lebensstufe tritt neben das Spiel der Sinn für die Wirklichkeit; damit erhält auch die Beziehung zur Musik eine andere Sinngebung. Als Liedgut bevorzugt der „Realist" Soldaten- und Marschlieder, lustige Lieder (S. 103f.); auch der Schlager spielt eine große Rolle (S. 105). Von der ganzen Umwelt wird mit Feuereifer Besitz ergriffen. Das 9.—12. Lebensjahr nennt Sch. die schönste Lernzeit des Kindes. Der Schüler — denn das ist er jetzt — lernt bewußt hören und gestalten. Verf. untersucht die Haltung den musikalischen Elementen gegenüber. Dabei kann er sich zum Teil auf Experimente und Vorarbeiten von Stumpf, Meißner, Meumann, Köhler, Rupp, Brehmer, Wundt, Kries u. a. stützen. Alle früheren Ergebnisse werden aber durch eigene Experimente erst bestätigt, zum Teil auch erweitert (besonders bei der Dynamik, S. 113). Für die Beliebtheit der Intervalle wird folgende Reihe aufgestellt: Oktave, Terz, Sexte, Quarte, Quinte, Septime, Sekunde. Dur und Moll werden auf dieser Stufe als Gegensätze erkannt (S. 132); dabei ist Dur beliebter als Moll. Die Grundlagen

der Mehrstimmigkeit sind erfaßt (S. 132), das Erkennen und Wiedergeben von Rhythmen differenzierter. Etwas kurz werden psychologische Fragen wie Übung, Leistung, Aufmerksamkeit, Konzentration behandelt. Umso eingehender und wertvoller sind die Untersuchungen über die Erfindungsübungen dieser Altersstufe. Sch. hat weit über 1000 Erfindungsübungen durchgearbeitet und teilt reiche Proben der verschiedenen Typen mit: 1. Dreiklangslieder, 2. rezitativische Gesänge, 3. liedmäßige Stücke (S. 154 ff.). Instrumentalen Erfindungsübungen (S. 160 ff.) mit zum Teil erstaunlichen polyphonen Stücken folgen schriftlich fixierte Kinderäußerungen über die Eindrücke bei einem Konzert. Musik ergreift den ganzen inneren Menschen; nicht nur klanglich, sondern auch bildlich, in klingenden Bildern (S. 173 ff.), werden musikalische Eindrücke wiedergegeben. Bei dem Versuch, diese Fülle der Erscheinungen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zu sehen — denn alle diese Äußerungen kommen ja aus einem Erlebniszentrum — gelangt der Verf. zu neuen Betrachtungsweisen und zu neuen Ergebnissen. Er erkennt die gleichen typischen Haltungen in Bild, Zeichnung, Farbe, Schrift und Melodie. „Die Bewegung, die sich im Gehen zeigt, ist ebenso charakteristisch wie die Haltung und Führung des Bleistifts, der Feder beim Schreiben und Zeichnen; man spürt gleiche Richtungen im Duktus der Schrift und Zeichnung, auch in der Rhythmik der Sprache, des Singens und Musizierens. Schnelligkeit und Langsamkeit beim Schreiben und Musizieren, Malen und Sichbewegen, die logische Ordnung und Anordnung, die Wahl und Harmonie der Farben, die Bevorzugung bestimmter Rhythmen und Melodien — alle diese Eigenheiten spiegeln Wesen und Eigenart des Menschen. Es sind nicht verschiedenartige oder verschieden gerichtete Äußerungen, sondern unlöslich verbundene, einheitliche Kundgebungen der Gesamtpersönlichkeit" (S. 176). In 17 Analysen (S. 176 ff.) legt Sch. die Grundsätze seiner Charakterlehre dar. Das Neuartige an diesem Versuch ist, daß zur Erklärung des Charakterbildes, das bisher aus Schriftbild (Klages, Robert Reigbert, Minna Becker), Bewegung, Zeichnung zusammengefügt wurde, nun auch die musikalischen Äußerungen herangezogen werden. Folgende Kennzeichen für die Beurteilung der musikalischen Merkmale stellt Sch. auf (S. 196): 1. Das schnelle oder langsame Finden einer Melodie, 2. Die Bewegung, 3. Die Form, 4. Die Melodielinie, 5. Die Harmonie, 6. Die Technik (einschließend das Verhältnis von Text und Musik), 7. Der Inhalt, 8. Die Dynamik, 9. Der musikalische Vortrag und Ausdruck, 10. Die Notenschrift. Manche Gefahren mag dieser Untersuchungsweg in sich bergen. Bei der Betrachtung des Inhaltes und der Form kann z. B. zu primitiv geurteilt werden, indem das, was symmetrisch ist, als ordentlich und gut gilt, während das Asymmetrische dem Schlechten, Zerfahrenen gleichgesetzt wird. Oder bei der Melodiebetrachtung wird Schnelligkeit als Entschlußkraft, Langsamkeit als Besinnlichkeit, Schwäche, Schwerfälligkeit gewertet, während doch die gleichen Impulse zu ganz entgegengesetzten musikalischen Zeitmaßen führen können. Ist man sich dieser Gefahren aber bewußt, versteht man, sich in die Anlagen des Kindes pädagogisch einzufühlen, seine vorgefaßten Meinungen immer wieder zu revidieren, so wird man dem Verf. beipflichten können, wenn er sagt: „mit diesen 10 Punkten (s. oben) ist eine erste Grundlage zur musikalischen Charakterkunde gegeben" (S. 200). Selbstverständlich gilt auch noch die einschränkende allgemeine Bemerkung, daß auf diese Weise die Charakteranlage nur erkannt werden kann. Charakterbildung oder gar Charakteränderung, die immer noch einige Träumer durch die Musik für möglich halten möchten, findet durch noch so eifrige musikalische Beeinflussung nicht statt.

Dieser Beitrag zur musikalischen Typenlehre oder, wie Sch. sagt, zur Charakterkunde, bedeutet den einen Höhepunkt des Werkes. Den anderen bilden Sch.'s Untersuchungen zum Problem Bild—Ton, zur bildlichen Wiedergabe von musikalischen Eindrücken (S. 201 ff.). Die Kinderzeichnungen stellen entweder die Umsetzung der musikalischen Bewegung, der Form in die Zeichnung dar (das kann bis zur genauen Entsprechung der Perioden führen, Tafel XII): oder die Wiedergabe des Programms, die meist zu Landschaftszeichnungen führt. Weniger häufig sind Wiedergaben des äußeren Musikvorganges (ein Sänger, ein Pianist wird gezeichnet). Sehr häufig scheinen mir dagegen die Fälle zu sein, bei denen überhaupt keine innere Beziehung zwischen Klang und Zeichnung vorhanden ist. Mag Alfred St. (7 Jahre), der nach dem Anhören des Beginns von Beethovens Sonate pathétique einen Sarg, einen Stuhl, ein Mikrophon (übrigens doch wohl ein Lautsprecher? Tafel VIII), eine Sonne hinzeichnet, noch, allerdings fast tragikomisch, die allgemeine Stimmung wiedergeben, so wird die zeichnerische Darstellung von Beethovens *Cis* moll-Sonate op. 27,2 letzter Satz als — Boxkampf mit Knockout keine Parallelen mehr erkennen lassen (Tafel XV). Generell stellt Sch. an den Beispielen, die er bringt, die unbewußte rhythmische An-

gliederung an die Musik und bestimmte Zusammenhänge zwischen Farbe und Ton (S. 208) fest. Die Gesamtheit der Bilder teilt er ein in: Naturbilder, Bewegungsbilder, Ausdrucksbilder und Musikbilder, konstruktive Bilder. — Den Beschluß dieses Kapitels bilden kurze Betrachtungen zum Privatunterricht (S. 209) und im Anschluß an die Charakterkunde Untersuchungen über Frühbegabung und Musikgenie (S. 210ff.) und über die Handschriften von Mendelssohn und Mozart (S. 212).

Die erste von Grund auf entscheidende Wandlung im Leben bricht mit dem Einsetzen der Pubertät herein. Die Tage kindlichen naiven unbekümmerten Spieles sind vorbei. In diesen Jahren der Reife pflegt sich auch das Verhältnis zur Musik zu ändern. Der früheren Musikliebe kann die Gleichgültigkeit musikalischen Dingen gegenüber folgen, dem bisherigen unbewußten Spiel mit der Musik das Besessensein von Musik. Der eine Jugendliche schließt sich ab in seiner Musikliebe, den anderen drängt es zur Gemeinschaft in Musik. Das sind auch die Jahre, in denen Kino, Radio, Schallplatte mit all ihren Bildungsgefahren auf den Jugendlichen einwirken. „Die Musik macht unter allen Künsten den stärksten Eindruck auf den Jugendlichen" (S. 217). Sch. gibt, um die neue Einstellung des Jugendlichen der Musik gegenüber zu veranschaulichen, Schüleräußerungen über musikalische Eindrücke (S. 219ff.). Vorgespielt wurden den Jugendlichen bei diesen Versuchen Händels Sarabande *d* moll und das Thema der *A* dur-Sonate von Mozart. Bei den Äußerungen überwiegen Stimmungen und wortreiche Bilder das rein formale Erklären; dennoch versucht der Jugendliche auch Begründungen zu geben, er möchte die Dinge bereits kritisch wie ein Erwachsener betrachten. Das Gefühlsmäßige dominiert, die technische Leistung schwankt, die musikalische Produktion stockt (S. 231). Jugendkompositionen dieser Zeit geben sich am liebsten schon als Vorstufen zum Komponistenberuf (S. 234f.). Sch.'s Betrachtungen verlassen in diesem Kapitel die Basis der musikalischen Laienerziehung und gehen zum eigentlichen Musikerberuf über, eben weil sich in den Reifejahren „der wahrhaft schöpferische Musiker aus der Unzahl der Nachschaffenden herausschält" (S. 261). In einer Reihe von 10 Typen stellt Sch. die Erscheinungen des musikalischen Menschen zusammen: 1. Wunderkinder und Frühbegabungen, 2. die Reifenden, 3. die berufstüchtigen Musiker, 4. die Streber, 5. die Problematiker, 6. die Ästheten, 7. Produktive-Reproduktive, 8. die Liebhaber, 9. die Rezeptiven, 10. die Passiven (S. 252). Diese Typen, formal vielleicht nicht scharf genug geschieden, schließen in sich das ganze bunte Bild von Jugendlichen, Erwachsenen in ihrer Musikeinstellung, von Berufsmusikern, Laien, Spieler und Hörern.

In einem letzten Abschnitt stellt Verf. seine Arbeiten über die Frage „Wer ist musikalisch?" zusammen. Bei den „Musikalischen Begabungsprüfungen", wie sie mit großem Erfolg bei der Orchesterschule der Berliner Hochschule für Musik Anwendung fanden, werden in bestimmten Tests untersucht: die geistigen Eigenschaften, die psychophysischen Anlagen, die physischen Anlagen, die charakterlichen und, hauptsächlich, die musikalischen Anlagen. Die Prüfung der musikalischen Anlagen richtet sich 1. auf die musikalischen Elemente, 2. auf die musikalische Wiedergabe, 3. die musikalische Produktion, 4. das musikalische Empfinden. In einer Tabelle werden Richtlinien für die Prüfungen in den einzelnen Lebensstufen zusammengefaßt (S. 299f.).

Die eingehende Besprechung mag gezeigt haben, wie Sch. zu den verschiedensten musikpädagogischen und musikpsychologischen Fragen Stellung nimmt (ein Sachregister vermißt man trotz des ausführlichen Inhaltverzeichnisses; verdienstvoll das Literaturverzeichnis, S. VIII); sie mag auch gezeigt haben, daß Verf. wiederholt zur Aufstellung neuer wertvoller Grundsätze vorstößt. Auf der Grundlage der Tonpsychologie, auf der erweiterten Basis der Jugendpsychologie, die noch ihre Bereicherung durch zahlreiche Experimente und wertvolle musikpädagogisch-theoretische Erkenntnisse erfährt, schuf Sch. ein Werk von der Genesis menschlicher Musikaufnahme und menschlicher Musikwiedergabe.

Eberhard Preußner

Max Friedlaender †

Von

Hans Joachim Moser

Nun hat Freund Hein den 82jährigen *Emeritus meritissimus* doch gefällt; ein bis ins höchste Alter liederfroher und redegewandter Mund ist verstummt, eine anmutig und fördersam geführte Feder steht still. Der bedrängte Raum dieser Zeitschrift verbietet, noch einmal hier die Stationen dieses reichen Lebens und alle Ergebnisse seiner Werkarbeit vereint aufzuzeichnen; Friedlaender wird noch auf Generationen hinaus als Schubert- und Volksliedforscher, als der Musikgelehrte der Goethegemeinde und Betreuer der Petersalbums, als Redaktor der Kaiserliederbücher und der Kommerslieder, als der Liedbibliograph des 18. Jahrhunderts und Entdecker des Valentin Rathgeber in den Musiklexicis Raum beanspruchen dürfen; immer erneut wird man ihn in der Fachliteratur als Beseitiger dieses und jenes alten Irrtums, als Nachweiser dieses und jenes wahren Tatbestandes dankbar zitieren.

Weit eher käme es hier darauf an, die lebendige Persönlichkeit des Professors und Geheimrats noch einmal für die junge Generation festzuhalten (vieles Anekdotische habe ich noch zu seinem 80. Geburtstag in der Zeitschrift „Organum" ausgepackt). Der Grundzug seines Wesens war charmante Liebenswürdigkeit, deren gesellschaftlicher Schliff etwa aus der Schule Hanslicks und Billroths, also des Wiener Brahmskreises stammte — woher er ja auch die musikgerechte Lebensgefährtin sich geholt hat. Von der stehenden Glückwunschkarte *Salve doctor!*, die er uns jungen Berliner Promoten sandte, bis zu seiner berühmten, auf Wunsch oft wiederholten Damenrede über Adams Rippe (nach dem Augsburgischen Tafelkonfekt), von seinem stereotypen Briefschluß, „mit Gruß und Huldigung M. F." bis zu gewissen wiederkehrenden Heiligenstädter Rührungen seines Kollegs, gab es da so manche Eigenheiten zu belächeln, die er als eingespielter *nobile dilettante* und fröhlicher Halkyonier unserer Wissenschaft bewußt und behaglich selber pflegte — im Grunde versteckte er sich halb hinter dieser Maske und war ein kluger, seine Grenzen genau kennender, aber auch mit seinem Wissen und Können virtuos arbeitender Beobachter, dessen diplomatische Einflüsse manchmal erstaunlich weit nach oben reichten.

Es darf gelegentlich dieses Mannes hier vielleicht einmal ein allgemeines Wort zur Lage unserer Musikwissenschaft ausgesprochen werden. Man ist m. E. heute ein wenig geneigt, die „Wissenschaft" erst bei den letzten Finessen der Notredameschule oder der Trienter Codices anfangen zu lassen. Die musikalische Mediævalistik usw. in höchsten Ehren — aber wir sollten nicht vergessen, daß wir auch Außenposten, eine hochwertige Popularfront unseres noch jungen Faches nicht nur zu den Nachbardisziplinen auf der Universität, sondern auch zur Allgemeinbildung und zur weiten Kunstöffentlichkeit hin immer wieder brauchen. Da darf zu Ehren Max Friedlaenders festgestellt werden, daß diesem Mann mit seinen hunderten von begeisterungweckenden Vorträgen und Gesangsdemonstrationen, nicht nur in Berlin und in ganz Deutschland, sondern auch in Skandinavien und selbst in USA, mehr Wissen um das Dasein unseres Fachs, mehr Anerkennung für die Leistungen der deutschen Musikforschung zu verdanken ist als manchem weit gelehrteren Nur-Philologus. Das Andenken an diesen echt künstlerisch inspirierten Propagator der Liedgeschichte und der Klassikerbiographik möge uns bei aller notwendigen Zügelung und Strenge doch manchmal daran erinnern, daß unser Fach über eine Kunst aussagt und darum auch in Grenzen eine *gaya scienza* heißen darf. In diesem Sinne geben wir dem prächtigen Alten zum letztenmal seinen Gruß zurück: *Salve, doctor!*

Mitteilungen

– Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen) wurde vom Preußischen Kultusministerium beauftragt, auch im Sommersemester neben seiner Gießener Tätigkeit die Musikwissenschaft an der Universität (M.) vertretungsweise wahrzunehmen.

– Prof. Dr. Alfred Lorenz (München) ist vom Wiener Akademischen Wagner-Verein zum Ehrenmitgliede ernannt worden. Das ausführliche Ernennungsschreiben beginnt: „Wenn der Verein nach einem guten alten Brauche beim Rückblick auf seine nun vollbrachte sechzigjährige Lebensdauer und alle damit verknüpften kleinen und großen Siege und Erfolge nun auch den Männern danken wollte, die sich um die Sache des Vereines, um die Kenntnis und Erkenntnis der Wagnerschen Kunst und der Persönlichkeit Wagners, weitleuchtende Verdienste erworben haben, so fühlte er sich gedrängt, vor allen Ihnen zu huldigen, der Sie durch die Ergründung der musikalischen Form bei Wagner die geistige und wissenschaftliche Durchdringung der durch Wagner gestellten Aufgaben zu einem krönenden Abschluß brachten".

– Akademische Arbeitsgemeinschaft (Colloquium) im Institut Biehle verbunden mit der Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst (AGO). In der Sitzung am 13. Dezember 1933 erstattete Prof. Biehle in Behinderung des Autors einen Bericht über das Buch: „Die Orgelregister usw." von Mahrenholz, eine Veröffentlichung, die zu den bedeutendsten unserer Fachliteratur gehört und die trotz ihrer wissenschaftlichen Struktur unmittelbar der Praxis des Orgelbauers, -spielers und -prüfers dienstbar gemacht werden kann. Den breitesten Raum dieses Buches nehmen die Ergebnisse der geschichtlichen Forschung in einem Umfange ein, daß das Buch die Bedeutung eines Quellenwerkes erlangt. Im Übrigen verfolgt Mahrenholz einen doppelten Zweck, zunächst ein umfassendes Bild über die geschichtliche Entwicklung der Orgelregister und ihrer wechselnden Bedeutung im Orgelbau zu geben, dann aber angesichts der kaum zu überbietenden Verwirrung und Verwilderung eine systematische Klarheit zu schaffen. Sehr richtig ist dabei die Warnung, die Epochen der allgemeinen Kunstgeschichte auf die Geschichte des Orgelbaues und des Orgelspieles anzuwenden, weil sich hier die Stilrichtungen vielfach überschneiden. — Der Autor stellt bei der Beurteilung der Registerarten den Begriff der „Funktion" in den Vordergrund, indem die Orgel als eine Gesamtheit von Instrumenten aufzufassen ist, in welcher jedes einzelne eine besondere Aufgabe zu erfüllen hat. Hierbei bildet er Gruppen gleicher Arten und beleuchtet die Funktion der Register in den Stilzeiten der Renaissance, des Barock, der Romantik und der neuesten Zeit.

Als Basis für alle weiteren Verständigungen geht Mahrenholz von dem allgemeinen Begriff der Mensur aus. Jedoch trennt er hierbei nicht scharf zwischen der eigentlichen Mensur, nämlich den Maßverhältnissen innerhalb der einzelnen Pfeile, und den Mensuren-Verhältnissen, nämlich den Beziehungen innerhalb einer Reihe. In letzterer Hinsicht geht er auf das von Töpfer geschaffene Normalverhältnis 1 : 2,83 zurück und von ihr aus. Alle übrigen Oktavenverhältnisse behandelt er nur andeutungsweise und summarisch und läßt somit eine dem Leser wichtige Lösung unerörtert. Als Ausgangspunkt aller Maßbildungen nimmt er die Festlegung der Freiburger Orgelkommission an, wonach der Normaldurchmesser des C^{o} 155,5 mm betragen soll. Von da aus ergibt sich die normale Durchmesserreihe, die etwa der Hälfte aller unserer Orgelstimmen zugrunde gelegt werden kann. Sie läßt sich jedoch auch je nach Funktion der einzelnen Stimmen dergestalt verschieben, daß bei Anwendung einer weiten Mensur ein höherer Ton als C^{o} den Durchmesser von 155,5 mm erhält, oder umgekehrt. Die Abweichung wird nach der Zahl der Halbtöne bestimmt. Zur weiteren Beeinflussung der Klangfarben nach Fülle und Schärfe sind bekanntlich Mensuren mit anderen Steigungsverhältnissen, oder auch Mischungen innerhalb der Pfeifenreihe anzuwenden. Hierdurch entsteht eine Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Klangfarben bis ins Unübersichtliche. Mahrenholz stellt dann einen Plan der wichtigsten Konstanten für jede Pfeifenart auf. —

Der zweite Teil des Referates erstreckte sich auf die Schaffung einer der Fachwelt noch fehlenden Systematik der Orgelpfeifen, wobei zunächst alle zur Charakterisierung einer Klangwirkung zu bestimmenden Größen zu besprechen waren mit dem Ziele der Einführung einer einheitlichen Fach- und Zeichensprache, damit der Charakter jeder Einzelstimme ohne Beschreibung mit Worten dargestellt werden kann. Eine solche Sichtung ist bereits durch die Tatsache geboten, daß selbst bei roher Teilung jeder Dimension in nur drei Bereiche: normal, über-, unternormal, sich allein bei der parallelwandigen Labialpfeife 162 Arten ergeben, für deren sinngemäße Benennung unser Wortschatz unzulänglich ist. Zur Schaffung einer wissenschaftlichen bzw. Anbahnung einer internationalen Terminologie wurden Grundsätze aufgestellt und am Schluß an Beispielen gezeigt, wie in einem Orgelbauplane das Wesen der einzelnen Stimme und ihre Funktion erkennbar zu machen ist, während alle bisherigen Bemühungen durch Zusammentragen unzähliger Dispositionen aus allen Zeiten nur bedingungs- und stückweise praktische Bedeutung haben und daher den Fachmann nicht befriedigen können.

Die Entwickelung der oben gedachten Zeichensprache, bisher für Biehles eigene Fachtätigkeit ausgebildet, wäre im Rahmen dieses Berichtes zu umfänglich.

Sitzung am 23. Januar 1934. Thema: Das Kompromiß im Orgelbau. Prof. Biehle gab einleitend einen Überblick über die Wandlung der Anschauungen hinsichtlich eines Klangideales im Orgelbau, wie sie zuletzt in der „Norddeutschen Orgelbewegung" ausmündete, beleuchtete die hierbei hervorgetretenen grundsätzlichen Gegensätze und die Möglichkeiten einer Annäherung und Überbrückung. Um eine Basis für eine etwaige Verständigung zu gewinnen, zeigte er, unter Hinweis auf die Unklarheit und Mehrdeutigkeit einer Disposition und auf seine Ausführungen in der Sitzung am 13. Dez. 1933 über die Einführung einer Einheits- und Zeichensprache zur Charakterisierung der Orgelstimmen, die Notwendigkeit einer Kennzeichnung des Helligkeitsgrades einer Disposition als Tutti, für die er eine Methode bekannt gab. Die „Helligkeit" eines Orgelklanges ist in der Mischung der Äqualstimmen mit den Aliquotstimmen gegeben und läßt sich gut angenähert als Verhältnis zwischen der Anzahl der Register und der Gesamtheit der sie enthaltenden Fußlängen kennzeichnen, wobei die gemischten Stimmen sinngemäß aufgelöst und ihre Chöre einzeln in die Rechnung eingeführt werden. Als Grenzen dieses Helligkeitsbereiches ergeben sich die Zahlen 4 bis 8. Die weitgehenden Untersuchungen von Dispositionen zeigen nun eine auffallende Systematik, indem die Orgeln des 19. Jahrhs. vorwiegend den Helligkeitsgrad 6 bis $6^1/_2$ aufweisen, während die aus der Barockzeit 4 bis $4^1/_2$ und die der „Orgelbewegung" einen ähnlichen Helligkeitsgrad ergeben. Damit ist bereits ein überaus wichtiges Charakteristikum gefunden.

Als Vertreter der norddeutschen Orgelbewegung sprach Kantor Schulze aus Leipzig. Hierauf entwickelte Organist, Chordirigent und Akademielehrer Dr. Zehelein aus München die Grundsätze, die seitens der katholischen Kirche bzw. seitens des katholischen Musikers an die klangliche und bauliche Verfassung einer Orgel zu stellen sind. Der Gegensatz zu den Anschauungen der norddeutschen Orgelbewegung wird am deutlichsten bei Einführung der Begriffe „subjektive" und „objektive" Orgel tunlichst unter Vermeidung von Bezeichnungen schwankender Deutung, wie „Barock", „Orgelbewegung" usw.

Ferner sprach Dr. Schnorr von Carolsfeld aus Dresden als Vertreter des sächsischen Konsistoriums. Er ergänzte die vorausgegangenen Ausführungen durch Berichte über die neuen Erfolge des sächsischen Orgelbaues, wobei sich ergeben hat, daß scheinbare Gegensätze der verschiedensten Mensurationen doch verschmelzbar sind.

Als Endergebnis einer $2^1/_2$stündigen überaus fruchtbaren Aussprache kann zusammengefaßt werden, daß ein Kompromiß im Orgelbau keine Aussicht auf Erfolg hat. Die Vertreter der norddeutschen Richtung werden an ihrer Auffassung von der objektiven Orgel festhalten, während die der subjektiven Richtung ganz auf dem Boden der unmittelbaren liturgischen Verlangen stehen.

Die Zeitschrift für Musikwissenschaft

wird zunächst alle sechs Wochen erscheinen. Mit dieser Maßnahme ist eine dauernde Beibehaltung des als wünschenswert und förderlich erkannten Vierbogen-Umfanges für die einzelnen Hefte gewährleistet.

Mai/Juni | **Inhalt** | 1934

Seite

Edmund Wachten (Berlin), Der einheitliche Grundzug der Straußschen Formgestaltung 257
Roland Tenschert (Salzburg), Versuch einer Typologie der Richard Straußschen Melodik 274
Erich Schramm (Wiesbaden), Goethe und Diderots Dialog „Rameaus Neffe" . 294
Bücherschau 307
Hans Joachim Moser (Berlin), Max Friedlaender † 318
Mitteilungen 319

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 12. Juli 1934

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 7/8 Juli/August 1934

Des Johannes Werlin aus Seeon[1] großes Liederwerk (1646/47) als praktisch durchgeführte Poetik

Von

Otto Ursprung, München

Der Charakter Seeons[2] als Inselkloster, in einem der nördlichen Vorseen des Chiemgaues gelegen, hat sein kulturgeschichtliches Wirken in weitgehendem Maße mitbestimmt. Die Doppelaufgabe zu führen und zu beschützen, aufgeschlossen zu sein für edle Kultur und sie behutsam zu bergen, war ihm gleichsam als Morgengabe bei der Gründung (im Jahre 994) in die Wiege gelegt worden; ihr blieb es treu, solange es als Kloster bestand (säkularisiert 1803). Es war groß genug, um sich als wichtiges Kulturzentrum des nördlichen Chiemgaues zu erweisen und vor allem durch engere Beziehungen zu Salzburg verständnisvoll am Fortschritte der Zeit teilzunehmen; doch war es nie so groß noch so reich, daß es den alten Rahmen hätte sprengen können und die Eigentradition hätte ablegen müssen.

Wer heute Seeon besucht und sieht, wie das ehemalige Kloster hineinkomponiert ist in die Landschaft, wird entzückt sein über die wundervolle Harmonie von Natur und Kunst, die, wenn auch räumlich enger umschlossen, mit der viel besungenen Idylle des benachbarten Frauenwörth im Chiemsee wetteifern kann. Je mehr man dann die Einzelheiten betrachtet, wird man von tiefer Ehrfurcht erfüllt über die Pietät, mit der hier in den zwei Hauptperioden der baulichen Restauration, in Spätgotik und Frühbarock, vor allem Kirche und Kapitelsaal als die Mittelpunkte klösterlichen Lebens behandelt wurden: in der Kirche, ursprünglich eine

[1] Unser Seeoner Werlin (Eitner, Quell.-Lex. X, 231; hier irrtümlich „Wernelinus") hatte einen zeitgenössischen Namensvetter, der aber „der anderen Fakultät" angehörte: ein Johannes Werlin, aus Öttingen gebürtig, war evangelischer Lehrer und Chordirektor zu Lindau i. Bodensee und komponierte ebenfalls im monodischen Stil, Werke von ihm erschienen 1644 und 1648. (Siehe Eitner, Quell.-Lex. X, 230.)

[2] Johann Doll, Seeon, ein bayrisches Inselkloster, München 1912; dort weitere Literatur. Um des heimatkundlichen Gehalts willen sei nicht übersehen Franziska Hager, Der Chiemgau, München 1927.

romanische Säulenbasilika, dann gotisiert, wurden bei den Restaurierungsarbeiten etwa von 1609 ab nur freie Flächen wie die Stichkappen des Netzgewölbes u. a. barock bemalt, das Strukturelle blieb im wesentlichen unversehrt; der Kapitelsaal aber ward überhaupt in der ursprünglichen Anlage mit zwei Mittelsäulen und Steinbänken längs der Wand belassen (in ganz Deutschland gibt es deren nur noch etliche acht). Die Beschreibung des Klosters wurde festgehalten in geschichtlichen Forschungen und ausführlicher Chronik (Cod. lat. 1458 und 1459, aus d. J. 1644; Staatsbibl. München), in literarischer Darstellung (C. Stengel, Seeon, Aug. Vind. 1620) und kartographischen Aufrissen (Cod. lat. 1459[a], aus d. J. 1636; ebendort).

Dasselbe verständnisvolle Mitgehen mit der Zeit und dieselbe Pietät gegen alte Kultur ließ man auf dichterischem und musikalischem Gebiet obwalten. Das offenbart sich als ein zumal heute wieder hochgeschätzter Wesenszug an dem großen Liederwerk Werlins, dem literarisch-musikalischen Hauptwerk, das aus Seeon hervorgegangen ist und in der ganzen Liedliteratur als etwas Einzigartiges dasteht, aber bisher soviel wie unbekannt geblieben ist[1].

Dieses Liederwerk umfaßt sieben Bände, jetzt Codd. germ. 3636—3642 der Staatsbibl. München, denen aber der Cod. lat. 17712 ebendort, wie mit dem Ausdruck der alten Humanisten gesagt werden darf, als Prodromus voranzustellen ist. Sämtliche acht Codd. haben Folioformat, sind in Schweinsleder gebunden, sehr sorgfältig geschrieben (mit Ausnahme des letzteren) und durchpaginiert. Bei der Säkularisation kamen sie aus der Klosterbibliothek Seeon an die Staatsbibliothek München.

Der Titel des Werkes lautet in Cod. 3636: „Rhitmorum [!] varietas. Typi, exempla et modulationes rhythmorum. Operâ et studio P. Joannis Werlin O.S.B., Prof[essi] in Seon. 1646". Die anderen Codices fahren mit durchlaufender Paginierung fort. Cod. 3641 bringt noch einmal das Datum 1646, Cod. 3642 ist mit 1647 datiert. Die 3 Liedbände sind aber noch vor Codd. 3636/37 geschrieben.

Der Inhalt der einzelnen Bände ist folgender:

1. Cod. germ. 3636, S. 1—614[m]: Liedertexte 1—8versig und deren rhythmische Schemata, veranschaulicht durch eingerückte Zeilen;

2. Cod. germ. 3637, S. 619—1260: Liedertexte 9—30versig und Schemata wie vorher;

3. Cod. germ. 3638, S. 1261—2194[q]: Lieder 1—6versig, die Schemata veranschaulicht durch neue Notenzeile für jeden Vers;

4. Cod. germ. 3639, S. 2195—3296[p]; Lieder 7—10versig, Schemata wie vorher;

5. Cod. germ. 3640, S. 3297—4144: Lieder 11—30versig, Schemata wieder wie vorher;

in den letzten 3 Codd., an verschiedenen Stellen, finden sich Nachträge zu den einzelnen Gruppen der Bände; die Numerierung in Text- und Liedbänden weicht zuweilen voneinander ab, ebenso die Textfassung.

6. Cod. germ. 3641, S. 4145—4579: die metrischen Schemata; ferner thematischer Katalog, nach Solmisationssilben beschrieben und geordnet.

7. Cod. germ. 3642, S. 1—407: „Beschreibung der Gesängbücher usw. . . ., So in des Closters Seon Bibliothec gehörig. 1647"; daraus ausgezogen ein „Generalregister aller Gesäng und Lieder" alphabetisch nach den Textanfängen.

Die Zahl der Lieder stellt sich nach Cod. 3641 folgendermaßen dar:

1versig:	1	5versig:	134	9versig:	109	13versig:	20
2 „ :	44	6 „ :	291	10 „ :	144	14 „ :	45
3 „ :	32	7 „ :	139	11 „ :	51	15 „ :	18
4 „ :	186	8 „ :	286	12 „ :	94	16 „ :	18

[1] Etwas verwertet in Franz M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1876[1], 1913[2], S. 775f. u. ö.; Aug. Hartmann, Historische Volkslieder und Zeitgedichte, Bd. I, München 1907; Johann Doll, a. a. O., S. 44.

17versig:	8	20versig:	13	23versig:	1	30versig:	1
18 „ :	15	21 „ :	3	24 „ :	3		
19 „ :	5	22 „ :	4	25 „ :	1		

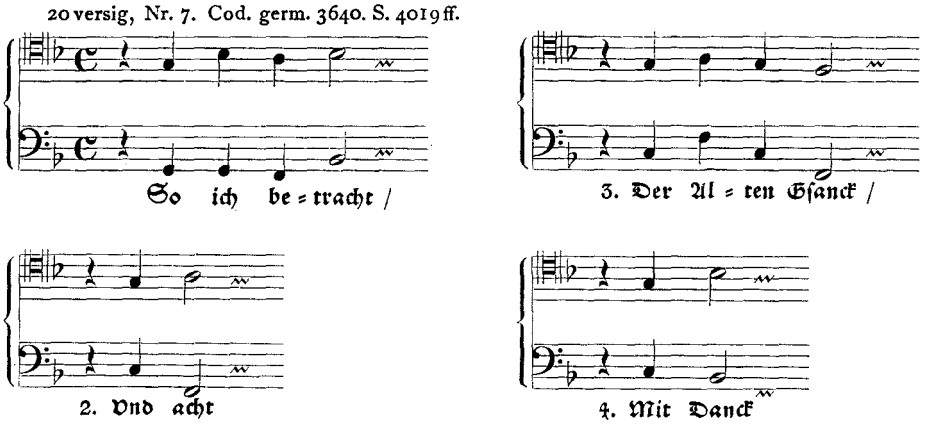
also 1646 verschiedene Lieder; dazu nach Zählung in den Codd. 3638—3640 die 1222 mehrmaligen Vertonungen; das sind insgesamt 2868 verschiedene Tonsätze.

Vorläufig die einzige Quelle, die über Johannes Werlin berichtet[1], ist das Bruderschaftsbuch der Rosenkranzbruderschaft zu Seeon (Staatshauptarchiv München, Kloster Seeon Literalien Nr. 71[a]). Der bei der Anlage des Buches im Jahre 1624 gemachte Eintrag fol. 2 lautet: „Nr. 7 P. Joannes Werlin. Sacrorum Rituum pro tempore consiliarius (?), Bibliothecarius et Vestiarius"; dazu von späterer Hand: „Prior, Subprior". Das Todesdatum einzutragen, wie es bei anderen Mitgliedern des Konvents geschehen ist, wurde hier leider unterlassen; es war bisher nicht festzustellen. Werlin war also im Kloster ein maßgeblicher Gewährsmann in liturgischen Dingen, hatte Bibliothek und Kleiderkammer zu betreuen, waltete später auch als Prior und nach einem üblichen Ämterwechsel als Subprior. Unter den 10 Patres, die der Konvent außer dem Abte im Jahre 1624 zählte, stand er dem Alter nach an 6. Stelle, gehörte also schon zu den Klosterherren mittleren Alters, stand vielleicht in Mitte der vierziger Jahre.

Neben Werlin wirkte P. Rufinus Sigel, der einen „Alveus sacer" für 1—4 Stimmen, Ingolstadt 1630, in Druck brachte[2]. Als Organisten waren tätig Melchior Bernhammer, gest. 1648, und Urban Dobler, am 13. Januar 1663 im Chiemsee ertrunken (d. h. wohl im Eis eingebrochen); beide waren Laien, wie sich aus dem Eintrag im Bruderschaftsbuch unter der Rubrik „Hofdiener" usw. (Fol. 47f.) ergibt, sonst sind sie nicht näher bekannt.

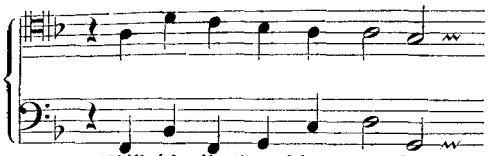
Wo und wie Werlin zur Musik kam, ist bisher nicht ersichtlich. In dem von ihm stammenden Preisgesang auf die Musik (S. 4019), dem vielleicht letzten Nachzügler der alten, meist geschichtlich sehr aufschlußreichen Musikermotetten, gedenkt er in der ersten Strophe der älteren Meister Ockeghem, de la Rue, Josquin, Finck und Alexander; die weiteren Strophen aber, die nach altem Brauch in der Erwähnung des Lehrers des Verfassers und des Musikerkreises um ihn gipfeln sollten, sind leider nicht vorhanden.

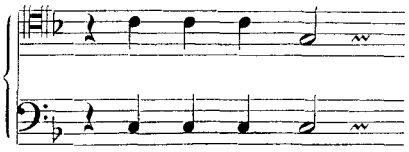
20versig, Nr. 7. Cod. germ. 3640. S. 4019ff.

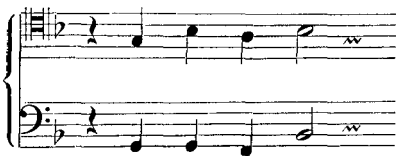


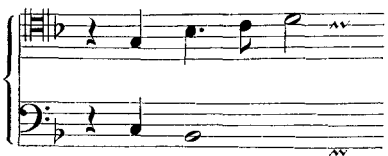
[1] Andere archivalische Quellen, die bei Doll a. a. O. aufgeführt sind, wurden für unsere vorerst orientierende Abhandlung nicht herangezogen. Aus mehreren derselben wurden ausführliche Stichproben gemacht, die jedoch für unser Thema ergebnislos blieben.

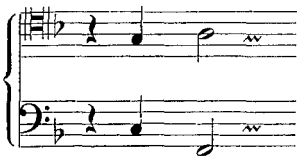
[2] Rob. Eitner, Quellenlexion IX, 168; Exemplar in der Proske-Bibliothek zu Regensburg. Das Stilverhältnis zwischen Werlin und Sigel muß hier noch außer Betracht bleiben.

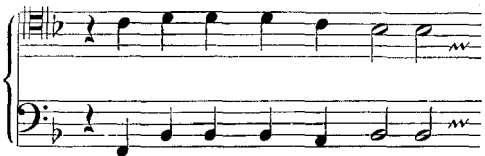

5. Will ich ihr Kunſt hoch prey=ſen.

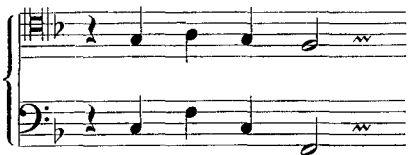

13. Acht ich ſub = till

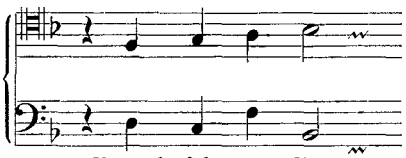

6. Der O = ke = hem

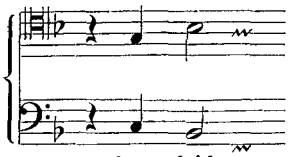

14. Vnd will

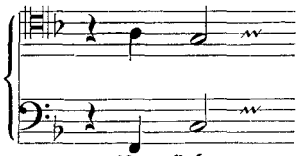

7. Für = nemb

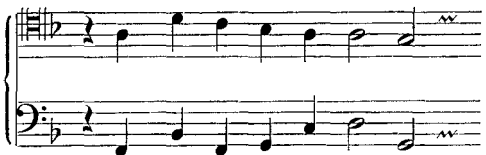

15. Des Fin=cken Kunſt auch rüh=ren /

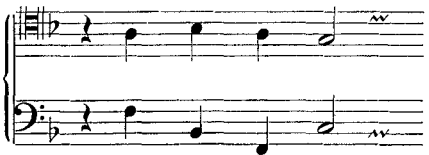

8. Iſt ſehr kunſt = reich /

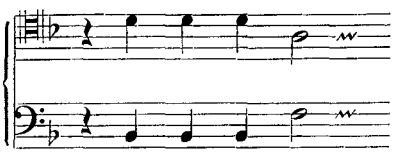

16. Braucht ſelt=zam Art

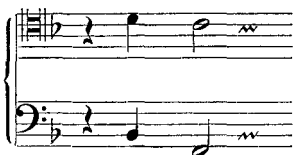

9. Der=gleich

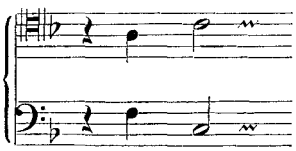

17. Ver = kahrt

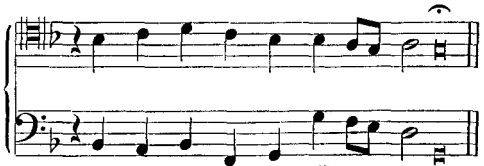

10. Thuet La=ru = ë be = wei = ſen:


18. Auff fremd Ma = nier


11. Sein ſcharpffen Sinn


19. Wie ſchier


12. Joſ = quin


20. Thuet A=ler=an=der füh = ren.

Diese dürftigen Angaben werden durch mancherlei Züge aus den Texten des Liederwerkes erweitert, die sich zu einem ziemlich abgerundeten Bild von Werlins äußerem Lebensgang und Charakter formen.

Unser Werlin stammte aus Dingolfing (S. 1782). Für seine Leistungen in der Schule erwarb er sich nicht gerade das Lob des Lehrers (S. 2125), wohl nicht wegen mangelnder Begabung, sondern wegen zu vieler Ablenkung durch Possen, wenn hier ein Rückschluß aus seinen Poesien gestattet ist. Vielleicht bezeichnet das Lied, das von der Sehnsucht eines Jünglings nach dem Klosterstande spricht (S. 2520), den entscheidenden Wendepunkt seiner eigenen Lebensgeschichte, möglicherweise ist es im Rückblick auf die Jugendzeit und im Hinblick auf Klosternovizen entstanden. Als er „kommen von Paris" — wobei Paris anscheinend Scherzname für das zu Seeon gehörige, damals weltabgelegene Priorat Eck (heute Maria-Eck auf dem Hochfelln) und die „hohe" Schule dort zu verstehen ist[1] — kam er zu Siegsdorf (am Fuße des genannten Berges, bei Traunstein) in Lebensgefahr: er wäre bald erstochen worden (S. 1844). Er berichtet auch ausdrücklich von einem Besuch in Eck (S. 2765), ferner von einem in Rott am Inn (S. 2369), bei einem Domkustos „Herrn Lorenz" (S. 2844; Salzburg?), auch von einem Reiseplan nach Mähren und Brünn (S. 3013). Im Kloster erfuhr er von der Erkrankung der Eltern, die ihn für deren Leben fürchten ließ (S. 2745); ein Vetterlein überbrachte einmal die Nachricht vom Tode eines Vetters (S. 3366).

Er war Mönch mit Leib und Seele, eine arglose Natur, friedvoll, gottergeben, peinlich gewissenhaft. Von seinem geistlichen Innenleben künden vor allem die vielen hundert Liedchen, in denen er das Heilandsleben besingt, seine Weihnachtsfreude, das Passionserleben, Osterbotschaft und Osterglauben zum Ausdruck bringt; in der Verehrung der Heiligen ist er vor allem schlichter eifriger Mariensänger. Im Spiegel des göttlichen Waltens betrachtet er, was an guten und bösen Ereignissen um ihn vorgeht, und darnach formt er seine Lebensweisheit. Er freut sich der Natur, des schönen Gartens Gottes; er müßte sich nicht den reinen Sinn bewahrt haben, um nicht gern darin zu lustwandeln, von Sonne, Feld und Wald zu singen. „Frau Werlte" aber kann ihn nicht locken, sondern höchstens sich in einer flüchtigen Versuchung ihm nähern (S. 2590).

„Mein frölichs Herze treibt mich an zu singen,
Vnd ligt mir stets in meinem Mueth" (S. 2011),

mit diesen und ähnlichen Worten spricht er oft von seiner Liebe zu Musik und Gesang, und fügt einmal bei:

„wiewol ich selten sing, — werd ich doch aller haiser" (S. 1782).

Sein Amt als Bibliothekar hat es ihm ermöglicht, eine Sammlung von deutschen Liedern zusammenzubringen, die damals wohl selten ihresgleichen hatte. Er hatte sich aber einen eigenen Plan zurecht gelegt, Lieder aller möglichen Strophenformen zusammenzutragen und selber zu machen.

Wenn nun seine Mitbrüder ihn sahen, wie er unermüdlich sammelte, über der Poeterei auch selber „spinntisierte" (S. 2361) und am Instrument probierte, wie er zu einzelnen Texten mehrere, öfters bis zu 10 und 20, ja 50 und 100 Fassungen

[1] Dagegen, daß Werlin in Paris gewesen sei, sprechen mehrere Gründe: er erwähnt einmal die Pariser Hohe Schule ausdrücklich nur nach dem Hörensagen (S. 1806); in seinen Aufzeichnungen aus den Humanistenpoetiken, Cod. lat. 17712, sind selbst die allgemein maßgeblichen französischen Autoren du Bellay und Ronsard nicht angezogen; der Weg nach Paris, der z. B. aus Mozarts Reisen bekannt ist, führte keinesfalls über Siegsdorf. Scherznamen, besonders solche ex contrario gebildete wie wohl auch im vorliegenden Fall, tauchen plötzlich auf, ihre Entstehung ist für Außenstehende und erst recht für die Nachwelt kaum näher zu erklären.

erfand und mit den Liedern schon mehrere starke Folianten füllte, da mochten sie ihn wohl für einen überschwenglichen Dichterling und Musiknarren halten, der im Zwielicht von modisch und „altfränkisch“ (S. 3909) stand, der mit unbändigem Fleiße doch nur einer Marotte nachhing; wir können uns vorstellen, daß Werlins Schaffen nicht von allen verstanden wurde, zumal bei einem Vergleich mit dem P. Rufinus Sigelius, dessen Namen man bereits gedruckt sehen konnte und der also im Ansehen des erfolgreichen Autors stand. Doch das richtete sich beileibe nur gegen seine Poeterei; die Hochachtung für ihn als Mensch und Mönch war nicht nur unvermindert, sondern erfuhr noch durch Übertragung klösterlicher Würden und Bürden eine volle Bestätigung.

Werlin aber war zu feinfühlig und namentlich auch stets voller Rücksichtnahme auf andere, um sich über Verkennung oder gar Kränkung leicht hinwegsetzen zu können. Oft machte er seinem gequälten Herzen in einem Liedchen Luft und spricht von „Neidern und Klaffers Haß“ und ähnlichem. Er deutet z. B. an:

„Wiewohl sich viel — zum Widerspiel — meins Glückes will anrichten“ usw. (S. 2106).

„Wann mich mancher hönisch sticht“ usw. (S. 4126).

Dann nimmt er sich umso stärker vor:

„Ich wills für mein Person — An mir nit manglen lon —
Den Abend als den Morgen — Ohn vnderlaß zu sorgen —
Damit ein ganz Convent — Sey allezeit content“ (S. 2107).

Er spricht zu sich selber:

„Du mainst du seyst nun komen — In Stilligkeit und Ruhe —
Hast doch auf dich genommen — Die größte Last darzue: —
Ja wann ich tausent Verse dichte — So ist nit müglich mir —
Daß ich es alles recht berichte — Das minste ist nur hier —
Ich darff und muess nit alles sagen — Sonst möchte mancher mich verklagen, —
Ein yeder brauche Raht — So reut ihn nicht die That“ (S. 4076).

Daß bei den Dichtern der Wahrheitsdrang nicht zu groß sein darf, weil bei den Hörern die Wahrheitsliebe doch viel zu gering ist, das kennt er nicht nur aus dem Lied (S. 4116, 4126), sondern hat es selber hinlänglich erfahren. Dann ist ihm die Musik doppelt lieb, da sie „keinen Menschen betrübt“ (S. 3603f.).

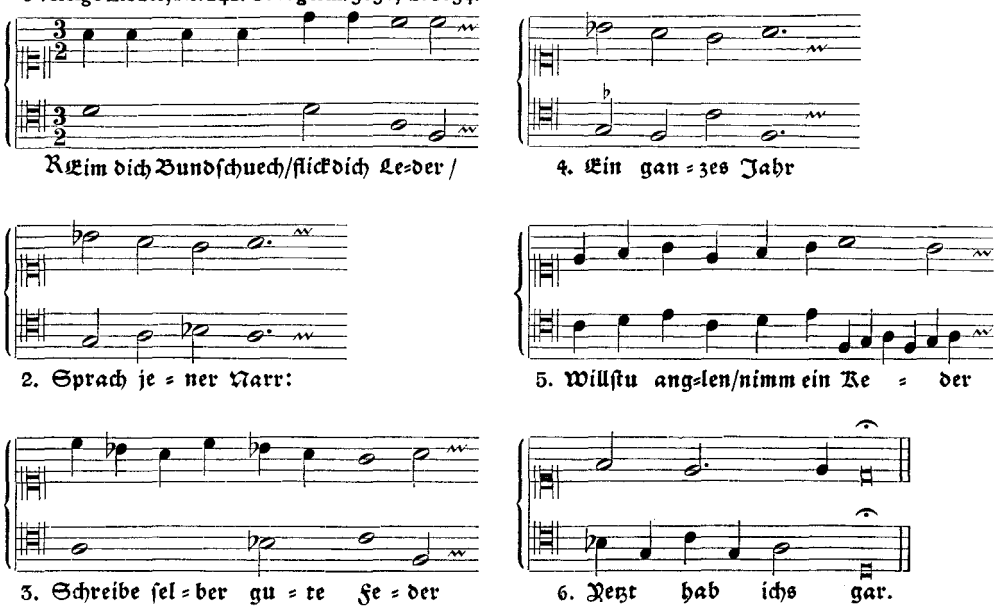
Seine Frohnatur war aber auch stark genug, um mit einem Scherz über derlei bedrückende Gefühle hinwegzukommen. Als er z. B. bei Bestellung eines Magisters sich übergangen sah, tröstet er sich: schon auf der Schulbank hat ihm der Professor prophezeit, er werde immer der Letzte bleiben (S. 2125). Er lacht nachträglich über seinen eigenen Ärger, daß er den Hut verlor, den er dann, wiedergefunden, mit Stockschlägen züchtigte (S. 2781), oder daß er ein Buch verlegt hat (S. 4108), und gar, daß er den Tintenkrug zerbrochen hat (S. 3030); er hat sein sicheres Mittel den Ärger abzulenken:

„Wann ich der Mucken habe vil, — so nimm ich meine Saitenspiel“ (S. 4073).

In köstlicher Ironie über sich als Reimschuster sagt er:

„Reim dich Bundschuech, flick dich Leder — Sprach jener Narr: —
Schreibe selber gute Feder — Ein ganzes Jahr —
Willstu anglen, nimm ein Keder — Yezt hab ichs gar“ (S. 1834).

6 versige Lieder, Nr. 242. Cod. germ. 3638, S. 1834.



Und an anderer Stelle:

„Vil Reimen findt man ungereimt — Allenthalben —
Zusamen Stuckweiß auffgeleimt — Singend wie die Schwalben ...
Wiewol auch ich — Offt exemplificier sehr liederlich —
Altfränkisch — Vnd denckisch. — Jedoch bisweilen —
Wann der Planet — Jupiter zum höchsten steht —
Reim ich mit sibenzehen Zeilen" (S. 3909).

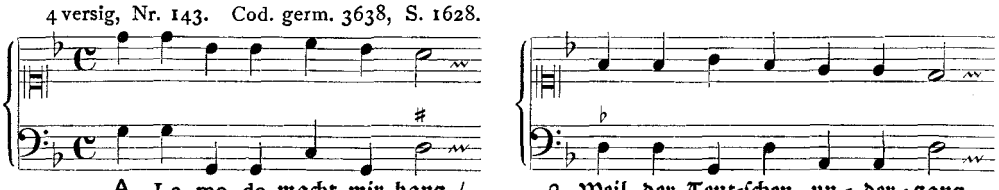
Noch am Ende seiner Tage scherzt er:

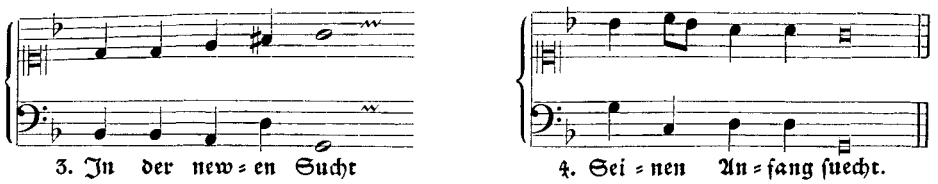
„Dise Vers so du gedichtet — Haben Dich zum Tod gerichtet —
Deine Reimen ohne Zahl — So du offt hast sollen meiden —
Bringen dich in dise Qual — Die du in der Höll must leyden" (S. 2170).

Einem so biederen Mann können die modischen Sprachverderber natürlich nicht gefallen; ihm stehen diese innerlich noch viel ferner als anderen Poeten und den Sprachgesellschaften, die auch gegen diese tönen. Er tut sie gern mit einer leichten bedauernden Wendung ab. Deutsche Sprache steht ihm hoch genug:

„Die Deutsch Poeterey — Ist nit gar Narretey: —
Wer sie recht brauchen kan — Der ist kein schlechter Mann. —
Sie laßt sich gar schön zieren — In alle Weg ausfüehren —
Durch spinntisieren" (S. 2361).

4 versig, Nr. 143. Cod. germ. 3638, S. 1628.





„An Leib und Gmüt verwundt“ (S. 3011), da er doch gut bayrisch (S. 2370, 2409, 3831 u. ö.) und damit treu deutsch ist, muß er sehen, welch härtestes Schicksal nun seit vollen 30 Jahren auf deutschem Volk und Vaterlande lastet. Der Krieg, die Schwedennot, dieser furchtbare Totentanz damals, das Schwinden von Tugend und Recht in Handel und Wandel, die Unbotmäßigkeit und öffentliche Unsicherheit, der Jahrestag des Todes des Friedländers (S. 1829), die politische Tendenz des Krieges (S. 2744), der ersehnte und doch zu fürchtende Frieden (S. 2003, 2407 u. ö.) pressen ihm Klagen und Anklagen aus, lassen ihn Besorgnis und Mitleid äußern und die Hände zum Gebet falten. — Doch auch über die komischen Zwischenfälle, die das harte Leben doch wieder mitleidig als Sorgenbrecher einflicht, hält Werlin so manche Lieder fest (S. 2755, 3353, mit 3371f., 3588, 3823), die vielleicht schon im Lande kursierten, nicht erst von ihm stammen. Die Zahl der Lieder, die sich auf die Ereignisse der näheren und weiteren Umgebung beziehen, und die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts lassen ermessen, wie der große Krieg so übermächtig vor Werlins Seele stand. War er doch, als 1632 auch sein Kloster von den Schweden heimgesucht zu werden drohte, schon darauf gefaßt, mit dem Leben abrechnen zu müssen! In das Lied, das damals entstanden ist und das er dann an den Schluß seines Werkes gesetzt hat, eine Anrufung des Ordenspatrons St. Placidus,

„Höre was ich seuffz und singe — Placide in meiner Noth —
Ach das es dein Herz bezwinge — Mich zu retten vor dem Tod . . .“ (S. 4143)

legte er somit seine Bitte für die Not des Sterbens hinein. Unser heutiges Geschlecht hat es erfahren, was es heißt, über den Krieg alt werden; wir können da Vieles, was namentlich in den Liedern unausgesprochen mitklingt, unserm Werlin nachfühlen.

Die Alterslieder stellen sich in seiner Sammlung ein (hier das m. E. entlehnte):

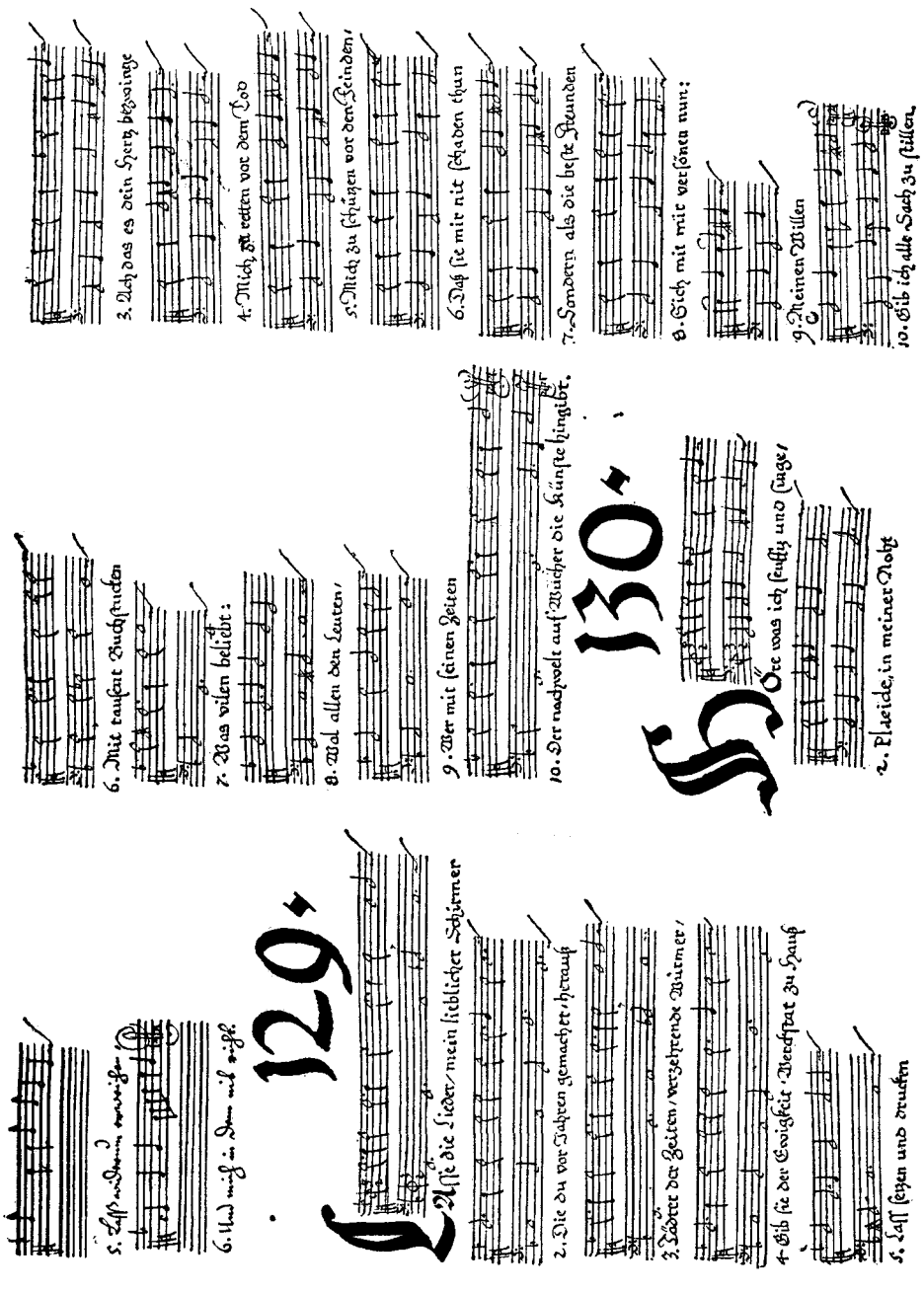
„Alles laufft mit mir zum Ende: — Meine Hende —
Füß' und Arme seind verdorrt, —
Auch die Fakel meiner Augen — Will nicht taugen, —
Geist und Leben eylen fort“ (S. 2194k).

Er muß die Erlahmung der linken Hand befürchten (Text S. 624); er bittet um Beschaffung von Augengläsern (S. 2895). Das Lied

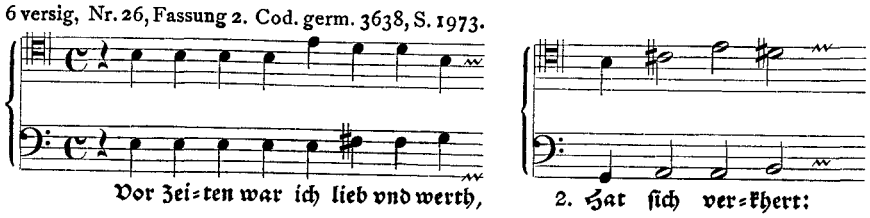
„Wan mein Stündlein verhanden ist
Vnd soll hinfahrn mein Strassen . . .“ (S. 2241 mit Nachträgen),

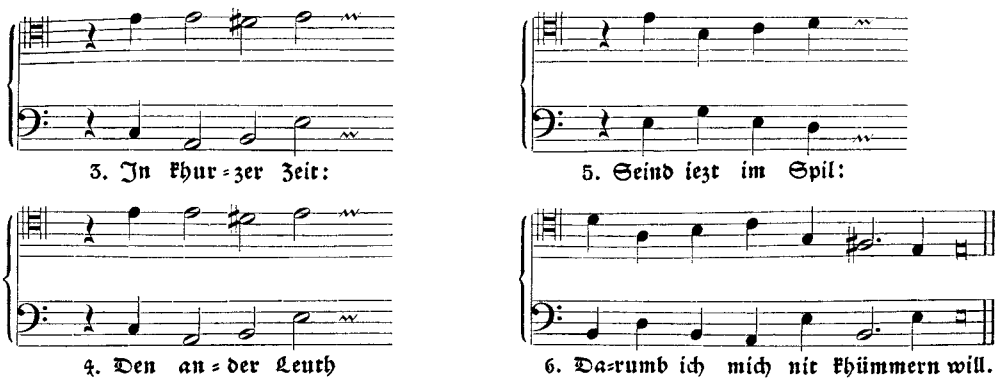
das aus dem evangelischen Choralschatz entlehnt ist, beschäftigt ihn innerlich so sehr, daß er 27 musikalische Fassungen dazu schreibt. Um die Resignation des Alters ist es aber etwas Eigenes, namentlich bei kranken Leuten; da neigt sie dazu, in eine gewisse Empfindlichkeit, in ein Mißtrauen umzuschlagen. Es steckt wohl ein schmerzliches Gefühl der Enttäuschung hinter Worten wie:

„Vor Zeiten war ich lieb und werth . . .“ (S. 1972).
„Mein Fleiß und Mühe ich nie gespart . . .“ (S. 3056),



6 versig, Nr. 26, Fassung 2. Cod. germ. 3638, S. 1973.





und hab doch keine Gunst beim Herrn [dem Abt] errungen. Wenn aber Werlin sein Sorgen und Schaffen zusammenfaßt, dann greift er trotz allem (in Entlehnung) zu würdigsten Tönen einer Lebensweihe:

„Mein Dankopffer Herr ich bringe — So mir recht von Herzen geht . . ." (S. 2194p).

Werlin hatte an seinem Liederwerk bis in seine letzten Jahre gearbeitet und bringt zu den einzelnen Abteilungen zahlreiche Nachträge; auch das Verzeichnis der Gesangbücher enthält Ergänzungen, deren letztes erfaßbares Datum auf 1650 lautet. Zu dieser Zeit hat Werlin, wenn die vom Bruderschaftsbuch ausgehende Altersschätzung richtig ist, ein Alter von etwa 70 Jahren erreicht. Vielleicht aber sind Liednachträge, da deren doch ziemlich viele sind, noch nach 1650 entstanden.

Um Werlins künstlerische Eigenart auch in Einzelheiten erschöpfend darzustellen, bedürfte es zunächst einer Scheidung zwischen seinen eigenen Schöpfungen und den übernommenen fremden Werken. Einen ersten Anhalt für die Untersuchungen hiezu bietet bereits das Verzeichnis der Gesangbücher in Cod. 3642; den Quellenhinweisen hier, die oft summarisch gehalten sind, stehen dann die neueren Bibliographien über das Kirchenlied, die historischen Volkslieder usw. zur Seite. Jedenfalls hat Werlin laut Cod. 4642 Autoren wie Balde, Kuen, Spee, Prokop, ferner Opitz als Übersetzer des Hugenottenpsalters neben Ulenberg, aber auch den dort nicht vermerkten H. Albert, auch Luthers „Ein feste Burg" und andere evangelische Liedliteratur gekannt und verwertet[1]. Jacob Balde, einen „Fendrich der Poeten" und „guten Harpenist", verherrlicht er in einem eigenen Lied (Text S. 626).

Der Unterschied zwischen den Kategorien Weltlich und Geistlich bzw. Kirchlich tritt auch hier stark hervor. In den geistlichen Liedern erscheint Werlin geistig viel mehr beherrscht als in den weltlichen, die Individualität ist eben eingeordnet in die religiöse Gemeinschaft. Dies Verhalten gilt ja für die geistliche Musik überhaupt als einer der wesentlichsten Züge derselben; hierin vor allem ist diese als eigene ästhetische Kategorie begründet[2]. Die weltlichen Lieder sind individuell schärfer umrissen, an sehr vielen von ihnen ist die Autorschaft Werlins unmittelbar erkenntlich. Wir stützen uns in diesen ersten orientierenden Ausführungen hauptsächlich auf sie.

[1] Joh. Doll, a. a. O., S. 22 erwähnt, daß dem Werlin i. J. 1650 die kirchliche Erlaubnis zum Lesen häretischer Schriften erteilt wurde. Wahrscheinlich bezieht sie sich bei ihm besonders auf die Beschäftigung mit der akatholischen Liedliteratur. Es ist anzunehmen, daß eine gleiche Erlaubnis auch schon früher erteilt wurde.

[2] Im Wesentlichen gilt auch für das Lied, was hinsichtlich der Mehrstimmigkeit ausgeführt ist bei O. Ursprung, Das Wesen des Kirchenstils, Kongreßbericht Wien 1927 (in extenso in Mus. Div. 1927), und in „Katholische Kirchenmusik", Potsdam [1931], 139 u. ö.

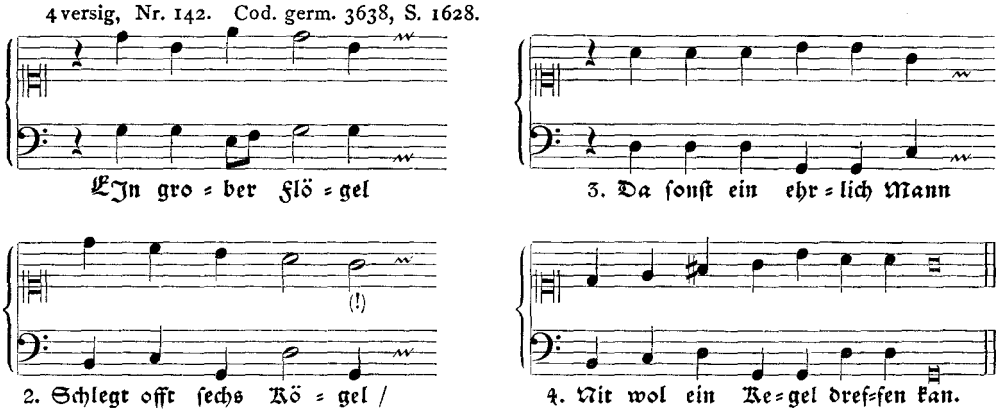
Als Textdichter verfügt Werlin über eine spielerisch leichte Schaffensgabe; ihm formte sich alles zum Lied, oder vielmehr er wußte über alles, was ihm seelisch oder im äußeren Leben begegnete, die Reime zu machen. Dazu sagt er aber selbst:

„Ich mach zwar offt vil Teutsche Versch —
Doch nie kain ganzes Lied ...
Bin gleich müed — Im Gemüet. —
Sie gelten kaum ein faule Kersch ..." (S. 3016).

Da entstanden oft nur kleine Momentbilder lyrischen oder epischen Charakters, „aus geschwinder Anregung und Hitze ohne Arbeit von der Hand weg gemacht" [1]; mit der einen Strophe möchte öfters der Stoff auch schon sachlich erschöpft scheinen, damit gab sich aber jene über mehrere Strophen zerdehnte Redekunst nicht zufrieden. Daran, daß die nüchterne Zeit damals sich durch das Handwerkliche, Formale über Inhalt und Empfindung hinwegtäuschen ließ, daß die Dichtung überhaupt eine andere Stellung inne hatte als heute, darauf braucht in unserm Zusammenhang nicht näher eingegangen zu werden.

Werlins Lieder handeln über vielerlei: sie sprechen über Verhältnisse auch nebensächlicher Art, über gesunden Schlaf und Frühaufstehen (S. 2107 und 2659), über zänkisches Hausgesinde und Störung im Schlaf (S. 2113), item gar nicht gschamig über Flohbeissen (S. 2117), Zahnweh (S. 2383), Stubendienst in seiner Klosterzelle (S. 2659). In Anknüpfung z. B. an das Kegelschieben wird Lebensweisheit ausgesprochen (S. 1628). Ergiebig waren Alltag und Zeitungen: das Vordringen der Schweden in Bayern, Soldatenlieder in rügendem und anfeuerndem Sinne, die Friedensverhandlungen, der Bauernaufruhr 1633/34, die lässige Obrigkeit zu Traunstein, Brand des Pfarrhauses im benachbarten Truchtlaching, Feuersbrunst im fernen Engadin, Erdbeben bei Donauwörth, Mädchenmord in Wien, die hohe Schule im (wirklichen) Paris, der Schwank vom vergeßlichen Bäuerlein von Ganghofen; oft kehrt auch die Aufforderung zu Geselligkeit und Gesang wieder. Das ist nur eine kleine Auslese aus dem bunten weltlichen Inhalt. — Doch ein Gebiet

4versig, Nr. 142. Cod. germ. 3638, S. 1628.



ist für unseren gewissenhaften Mönch ausgeschlossen: das Liebeslied in der Darstellung des Ich-Erlebens. Nur ein paar Texte volksmäßig-epischen Charakters oder mythologisch-pastoralen Inhalts kommen vor, wohl wegen des witzig zugespitzten Strophenschlusses (S. 2167, 2340, 3419, 4111). Andere sind wohl hinter Kontra-

[1] Christian Wilh. Berghoeffer, Martin Opitz' Buch von der deutschen Poeterei, Frankfurt a. M. 1888. Hier ist besonders auch das Verhältnis des Opitz zu den Humanistenpoetiken behandelt.

fakturen versteckt (S. 1867, 1931, 2231, 3419). Nicht ganz mit Unrecht ist gesagt worden, daß in der Poetik der Humanisten bzw. in der pastoralen Poesie die konventionelle Lüge als zum Wesen der Dichtung gehörig auf den Schild erhoben wurde (so z. B. von Borinski im Gegensatz zu den Epikern des Mittelalters gesagt). Das begreift sich, daß Werlin für die Pastorale, ausgenommen die Geselligkeitslieder, nicht allzuviel Gegenliebe aufbringen kann.

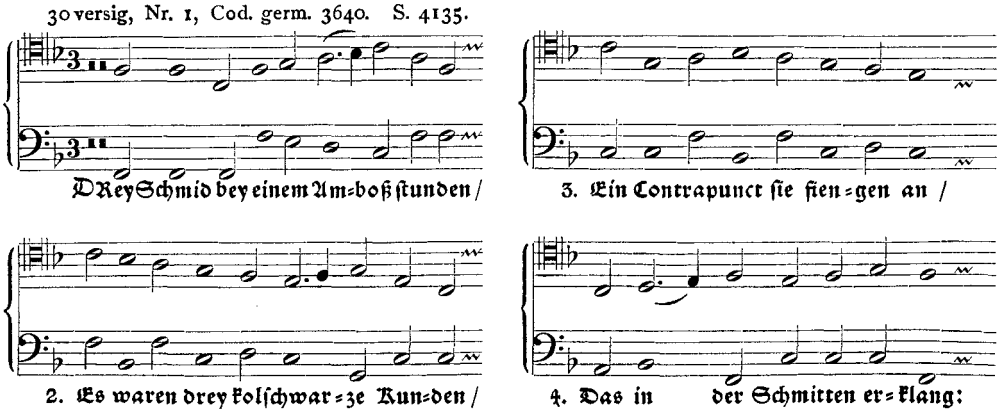
Es wäre ein Mißverhältnis, wenn für seine Stoffe die Sprache des Dichters etwa hoch geschraubt oder auch nur gesellschaftlich säuberlich gepflegt sein wollte. Das ist denn auch vermieden. Es klingt allenthalben der Volkston durch. Die Sprache ist mit Recht mundartlich bayrisch gefärbt, wohl um einige Grade stärker gefärbt, als es damals auch in der hohen Literatur noch üblich war. Ein paarmal sind aus welscher Sprache herkommende volksmäßig zugeschliffene Refrainworte, einmal solche polnischen Klanges, einmal auch schwäbische Dialektworte eingeführt (S. 2167, 2728, 3320; 2292; 2316). Knüttelreime, die nun einmal zur Kategorie des Komischen gehören, sind gern gebraucht; mit der Freude an ihnen befindet sich Werlin sogar in bester Gesellschaft, die für uns Musiker gekennzeichnet ist vor allem durch den Namen Mozart.

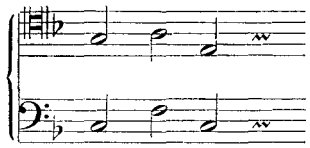
Mit dem älteren Lied ist Werlin eng verwachsen, vor allem in der Metrik, soweit sie sich auf Jamben und Trochäen stützt, ferner in der einfachen Sprache, teilweise auch in der Ausdrucksweise. Zum Beispiel in den Liedern, in denen er sich über Verkennung beklagt, spricht er ähnlich wie Hermann der „Mönch von Salzburg", jetzt aber charakteristischerweise von Unfall, Widerspiel seines Glückes, Neides Tücke, Klaffers Haß. Er verwendet mehrmals das Volkslied selbst, in alter oder etwas veränderter Fassung (S. 2231, 2384), oder auch in geläufig gewordenen Verszitaten. Geistliche alte Lieder sind natürlich zahlreicher vertreten, da sie sich auch in kirchlichen Gesangbüchern noch lange forterhielten.

Zu einem anderen Teil wurzelt Werlins dichterischer Stil im Meistersang. Das tritt namentlich gegen Schluß des Liederwerkes, in den vielversigen Gesängen, immer deutlicher hervor, sowohl in dem „Gemäß in Reimen und Silben" mit ganz freiem Wechsel der Zeilenbildung als auch in den aus Schrift und Historie entlehnten Stoffen.

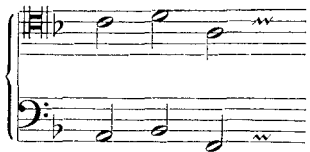
In ein paar vielversigen Gedichten mit kürzesten Versen und enggesetzten Reimen ändert sich plötzlich das Bild. Da sind onomatopoetische Durchführungen gelungen, die überraschen, so in der Klage über den gärtnerischen Mißerfolg wegen der Erdflöhe (S. 4008), in der Schilderung „Sie wüten, sie rasen" (S. 4072), im Lied von der Ergebenheit des Freundes (S. 4118; ein kontrafaziertes Liebeslied?) und am meisten im „Kontrapunkt in der Schmitten" (S. 4135 ff.). Ob diese Stücke ohne Entlehnungen sind, bleibe vorläufig dahingestellt.

30versig, Nr. 1, Cod. germ. 3640. S. 4135.

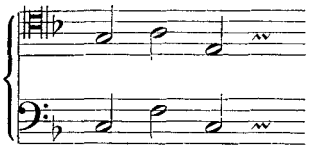




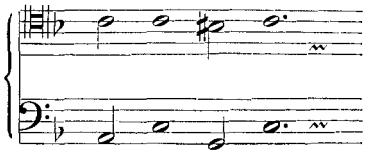
5. Der Ham=mer /



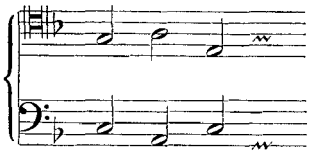
13. Die Stan=gen /



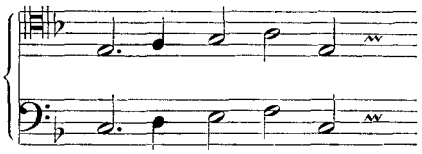
6. Ein Jam=mer /



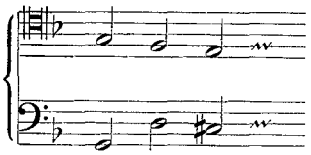
14. Es iſt ge = nueg:



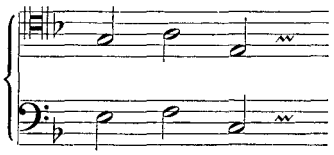
7. Fiel ni = der /



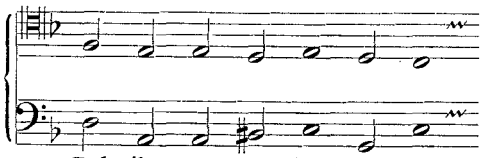
15. Beſ = ſer da = rauf = fer /



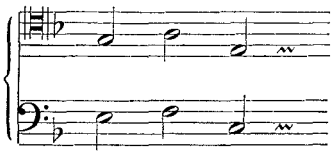
8. Her=wie = der /



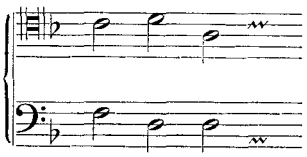
16. Faul Gauf = fer /



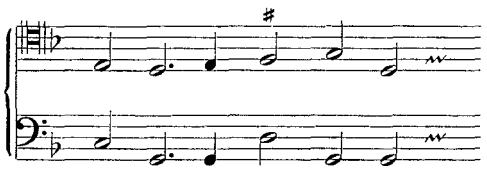
9. Gab ih = nen den Tact dar = zue /



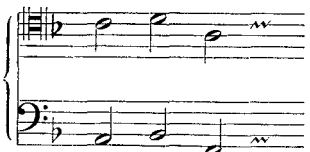
17. Ihr Schnauffer /



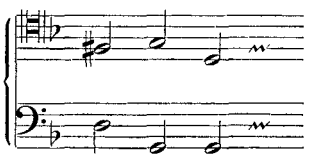
10. Sie ſan = gen /



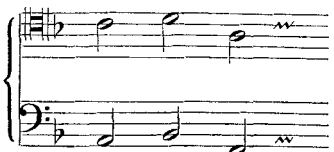
18. Den Ha = mer thuet ſchwingen /



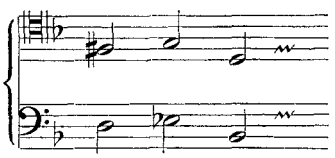
11. Sie ſpran=gen /



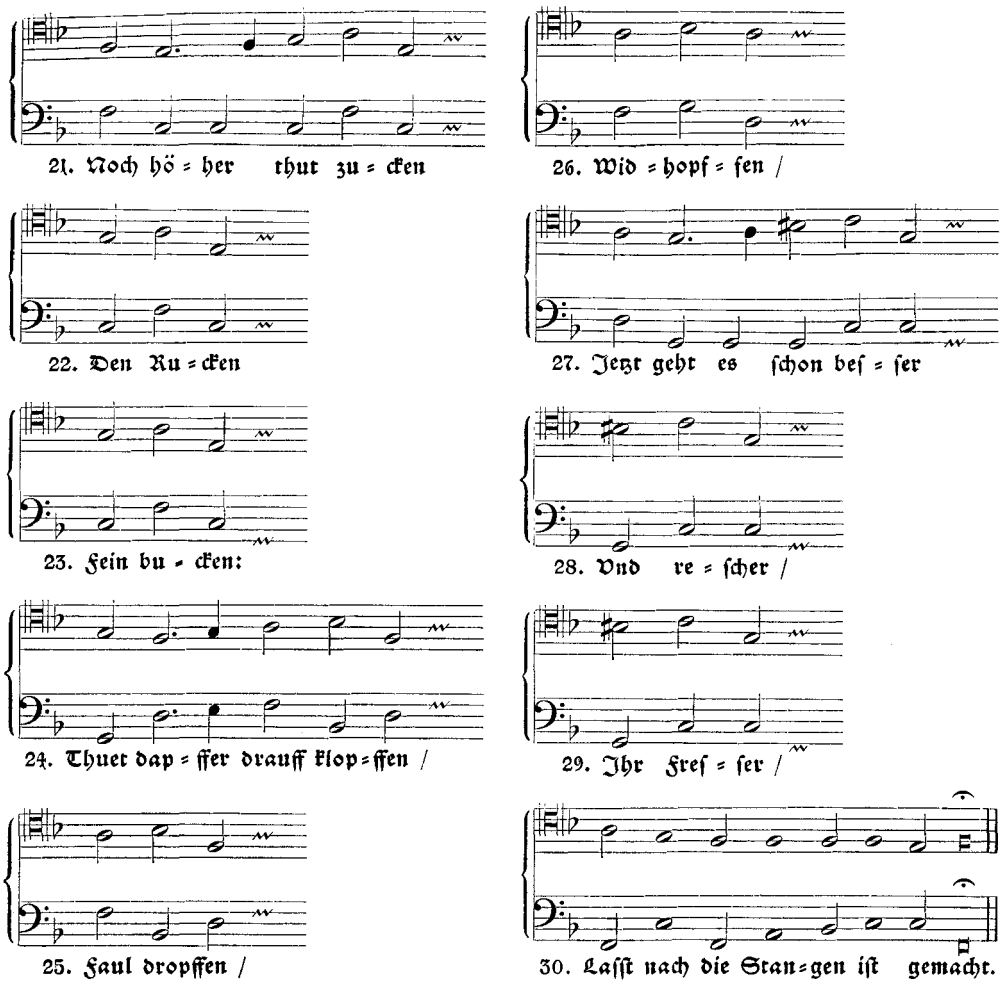
19. Die Klin = gen



12. Vnd ſchwan=gen /



20. Mueſſ ſprin = gen /



Werlin war sich dessen bewußt, daß seine Poeterei mit der alten Zeit zusammenhängt, und er sagt von sich selber in dem 17versigen Exempel, wie bereits erwähnt, daß er oft „altfränkisch" ist. Mit der neumodischen Pastorale teilt er als Dichter in der Tat fast nur die Freude an der Musik und die Art der äußerlichen Einstimmung auf sie, der Aufforderung zum Gesang, Erwähnung des Instruments oder Saitenspiels, Pflege der Geselligkeit und ähnliches mehr. Hierbei nehmen die Texte auch bei ihm eine ziemlich typische Haltung an. Er gewinnt auch einiges Interesse an Liedern mythologisch-pastoralen Charakters über Aurora, Amor usw., wie schon gesagt, ferner an der geistlichen Pastorale. Auch eine madrigaleske Echo-Spielerei kommt vor (S. 1616). Im übrigen lautet seine Devise:

„Es mag, wer will, die Götter verehren — . . .
Ich bin des nicht erbötig — habs auch nicht nötig." (S. 4129.)

Jene Andern, die von diesem Seitenblick getroffen sind — sein Münchener Landsmann Johannes Kuen mit seinen formal und gegenständlich übersteigerten Liedzyklen oder die Dichter der Gelegenheitsgesänge, die sich nach dem Gusto der Gesellschaft richten müssen — wissen freilich Sprache, Versbau, Gedankenführung und ähnliches besser und gepflegter zu behandeln. Aber in dieser künstlerischen

Atmosphäre ist ein ums andere Mal die Gefahr gegeben, daß die Individualitäten zu Typen verblassen.

Unser Werlin dagegen, mit seiner literarischen Stärke und den Schwächen, ist ein Dichter der realistischen Richtung. Der literarische Wert derselben, die kulturelle und ästhetische Werthaltigkeit ist von besonderer Art und konnte von unserer Zeit erst wieder verstanden werden, seitdem sie sich aus überkultivierter Verfeinerung zu reineren Quellen und stärkerer Natur- und Volksverbundenheit zurückgefunden hat. Daß nun deswegen Werlin dem heutigen Menschen etwas Besonderes zu sagen hätte, wäre eine übertriebene Einschätzung; doch kann er uns heutzutage wieder herzlich gefallen.

Als Musiker stellt sich Werlin durchaus auf den Boden des Generalbaß-Liedes. Da er in seinem Liederwerk auch mehrere lateinische liturgische Hymnen mitberücksichtigt, gelangt er nebenbei als einer der ersten in Deutschland zur Choralbegleitung (S. 1486, 1536, 2006). Daß die Musik in ihrem elementaren Äußeren das in der Frühmonodie gewohnte Bild zeigt, sei nur kurz angedeutet.

Der monodische Stil wurde bekanntlich überhaupt als eine letzte Erfüllung der vom Text an die Musik zu stellenden Erfordernisse hinsichtlich der Textverständlichkeit und der Ausdruckgebung erachtet. Und so steht auch für Werlin das deklamatorische Prinzip oben an. Es ist ein „Wunderding", sagt er, wie im Liede

„zu hören alle Wort neben dem Klange" (S. 1778)

Der Textvortrag, die Prosodie ist denn auch im allgemeinen vorzüglich gelungen.

Die Melodieführung ist entsprechend der volksmäßigen Einstellung Werlins im wesentlichen kantabel, in vornehmlich skalischer Bewegung, in gleichmäßiger Rhythmik, mit syllabischer Deklamation. Übersichtliche Gliederung, formale Entsprechungen sind mit Bedacht berücksichtigt. Der freien Fortspinnungstechnik ist bei kleineren und mittleren Liedformen der Vorzug gegeben vor dem Wiederholungsprinzip. Ein Refrain ist in den einstrophigen versifizierten Berichten wohl nicht nötig noch angängig; in anderen Liedern ist er allenfalls im Hinblick darauf, daß nur das rhythmische Schema aufgezeigt werden soll, wohl öfter stillschweigend zu ergänzen.

Die kleineren Liedformen, die Lieder für sich betrachtet, sind bei solcher Gestaltung oft melodisch entzückend, in der Regel wenigstens recht ansprechend. Daß in ihrer endlosen Aufeinanderfolge in den Codices der gute Eindruck etwas verblaßt, ist begreiflich. Im allgemeinen erst bei den umfangreicheren Liedern wirken Rhythmik und syllabische Deklamation eintönig; die Zäsuren an Zeilenenden werden durch Pausen überdehnt. Formal ist hier die Wiederholung von Anfang- oder Schlußperioden eingehend berücksichtigt, so daß eine — wenn auch mit starker Einschränkung zu bewertende — Liedform in größeren Ausmaßen entsteht.

Anfang und Schluß von musikalischen Gebilden sind bekanntlich die Stellen, die in der Struktur besonders wichtig sind und deren Bedeutung auch der schlichteren Beobachtung kaum entgehen kann. In allen Stilepochen zeigt sich darum, daß dort die neue Stilhaltung zuerst eine formelhafte Prägung annimmt; Anfangs- und Schlußwendungen typisieren sich zunächst. Naturgemäß stehen Anfang und Schluß auch bei sonst traditionellem Verhalten des Tonsatzes, der Melodiebildung usw. am ehesten dem Eindringen neuer Stilelemente offen. Es ist also nicht zu verwundern, wenn die Liedeinsätze bei Werlin gern mehrere, z. B. 4—6, Tonwiederholungen bringen, wobei der Generalbaß entweder den gleichen Ton anschlägt oder ruht. Hier ergeben sich dann Anklänge an den rezitativischen Stil von derselben Art und oft mit derselben epischen Wirkung, wie solches bei anderen frühmonodischen Liedmeistern festgestellt wurde; allenfalls wird hier je nach dem Charakter des Textes die Melodie aufgelockert zu trällerndem oder tänzerischem Ausdruck. In der Nähe der melodischen Schlüsse, der Hauptschlüsse und periodischen Zäsuren, oder auch im weiteren Sinne an den Schlußzeilen setzen sich die Koloraturen zumeist an, soweit Werlin sie überhaupt gebraucht.

Die sequenzierende Reihung eines Motivs, die dem Affekt dienende Versetzung desselben auf höhere oder tiefere Tonstufen, die im frühmonodischen Lied als typische Erscheinung auftritt, kommt verhältnismäßig selten vor; die Wiederholung hat bei Werlin weit mehr architektonische Bestimmung. Auch der sonst beliebte Wechsel der Taktart, der Übergang vom geraden in den ungeraden Takt und umgekehrt, besonders im Schlußteil eines Liedes, findet sich hier nur in wenigen Beispielen und da erst in den vielversigen Liedern.

Der Generalbaß hinwieder hat bei Werlin die bekannte Gestaltung: Er bewegt sich hauptsächlich in Fundamentalschritten und einigen Durchgangstönen und mischt gelegentlich Gegen- oder auch Parallelbewegung ein. Der Bezifferung und Vorzeichen bedarf es nur selten, sie finden sich auch nur spärlich beigeschrieben. Es klingt uns also hier jene bekannte Generalbaß-Harmonik entgegen mit reinen Vierklängen, eingestreuten Sextakkorden, stark ausgeprägten Kadenzen, die meist in der Akkordfolge II^{6}_{5}—V—I, daneben einigemale auch als harmonischer Plagalschluß erscheinen (S. 3030, 3366, 3784); es herrscht jenes tonale Empfinden, das sich mit Vorzug auf reine Dur- und hauptsächlich auch Mollharmonien stützt, im Binnenverlauf der Perioden die Dominantbeziehungen vielfach unterdrückt in Nachwirkung der „richtungslosen Tonalität" der vorausgegangenen Vokalperiode, in den Kadenzen aber sich mit um so größerer Klangfreude dem Genuß der Dominantbeziehungen hingibt.

Werlin war aber als Musiker doch nicht sattelfest genug, um nicht mit der Harmonik zuweilen seine liebe Not zu haben oder, wie er sagt,

„Hin und wieder die Schlüß gar oft vexiren" (S. 4043).

Er kann sich z. B. einer ungeschickten Baßführung, die ihm unter die Finger gekommen ist, nicht mehr recht entziehen, oder bei einer etwas melodischen Wendung in der Baßführung läßt ihn das harmonische Empfinden im Stich (z. B. S. 1834, 1843, 2161). Auch Quintfortschreitungen unterlaufen ihm (S. 2175, 3379, 3420). Einigemale sind Unstimmigkeiten lediglich auf Schreibversehen zurückzuführen (S. 2413).

Hinsichtlich der Ausdrucksgebung weiß das Volkslied die Gesamtsituation gut zu treffen und zieht diese einer musikalischen Nachzeichnung des Wortgehaltes im einzelnen vor, ohne jedoch Gelegenheiten zu sinnenfälligen Tonsymbolen zu sehr zu vernachlässigen. Auch Werlin hat das rechte Gefühl für den zutreffenden Totalaffekt. Davon gewinnt auch die etwas trockene Rhythmik. Ferner wird im Landsknechtslied der Ton etwas burschikos, villanesk trivial, er gewinnt an Charakteristik (S. 2407), im Soldatenlied wird die Deklamation frischer (S. 2854). Chromatische Halbtonschritte sind eingeführt als Ausdruck der Pein (S. 2407) und des Notseufzers (S. 4143) oder zur Kennzeichnung der schleichenden Versuchung (S. 2590). Die Perlenkette wird durch eine Koloratur illustriert (S. 2780). In der geistlichen Pastorale wird der Ruf nach dem Schäflein verdeutlicht (S. 3328). Wenn auch das Musikerlied, eine Aufforderung zum mehrstimmigen Gesang, eigentlich nicht ganz entsprechend als instrumentalbegleitetes Sololied erscheint, so ist die Nennung des Diskants richtig durch eine melodische Wendung in Form der rhythmisierten flandrischen Klausel gekennzeichnet (S. 2838). Die zwei Quintfortschreitungen im Spottlied auf die Schwaben stehen allenfalls im selben travestierenden Sinn wie solche im mehrstimmigen Lied des vorausgegangenen Vokalstils vorkommen (S. 2318). Die Stellen, die zu besonderer Ausdrucksgebung oder sinngemäßer Hervorhebung Anlaß geben könnten, gehen aber auch oft genug in der allgemein-musikalischen Linienführung unter (z. B. S. 2797 mit 2909). Oder in dem Lied „Wann mich mancher hönisch sticht" (S. 4126) kommen strukturelles Wiederholungsprinzip und Ausdruckswille miteinander in Konflikt; der köstliche Einfall, den Kläffer mit nachäffender kleinrhythmisch dahinsprudelnder Antwort abzufertigen, wird hier durch zu frühen Einsatz zerzaust und um seine Wirkung gebracht.

Je mehr man zu größeren Liedformen schreitet, desto mehr macht sich der Mangel an Kontrasten in der Melodiebildung und insbesondere auch das Fehlen

einer harmonikalen Architektur im Liedaufbau überhaupt bemerkbar. In der rein melodischen, durch mancherlei Kontraste belebten Kunst des Minne- und Meistersangs hatte sich die Barform strukturell bewährt. Jetzt aber bei dem Hinzutreten einer instrumental-akkordischen Begleitung, bei dem größeren Aufwand von Kunstmitteln konnte die lediglich äußere Übernahme dieser Form, ohne funktionelle Abstufung des Kadenzwesens, ohne harmonikale Gliederung, nicht mehr genügen. Freilich leiden die rein monodischen Tonsätze der Frühzeit so ziemlich allgemein darunter, daß die harmonische Modulation noch nicht reicher ausgebildet ist, daß dadurch der Aufstellung von Großformen vorerst noch Hindernisse gesetzt sind; und nicht umsonst bleibt die Frühmonodie zunächst in kleinen Liederchen stecken. Das entschuldigt nur, kann aber die Tatsache nicht ändern, daß Werlins vielversige Lieder infolge des Kadenzwesens, dem die Klarheit für Binnenfunktion bzw. Modulation und für endlichen Abschlußcharakter fehlt, einen zerrissenen Eindruck machen und daß oft (besonders bei Vollkadenzen im Binnenverlauf) die innere Berechtigung, das Lied noch musikalisch weiterzuführen, in Wegfall zu kommen scheint.

Dadurch, daß die Lieder in eine Ordnung nach Zahl und Bau der Verse gebracht sind, ist uns der Einblick in die zeitliche Entstehung derselben und, was das Interessantere ist, in die künstlerische Entfaltung von Werlins Liedschaffen erschwert. Der genauer datierbaren Lieder in den Hauptabteilungen sind es zu wenig, als daß man sich auf sie sonderlich stützen könnte. Doch die verschiedenen Nachträge und namentlich auch die vielversigen Lieder, die anscheinend zumeist in späterem Arbeitsverlauf entstanden sind, als bereits die rhythmischen Schemata zu vervollständigen und der Plan des Werkes zu Ende zu führen waren, bieten immerhin einige gute Anhaltspunkte, um größere Gruppen von Spätwerken herauszuheben.

Die Frage nach dem künstlerischen Fortschritt findet jedoch in der Scheidung von Früh- und Spätwerken nur eine halbwegs brauchbare Stütze. Das liegt nun einmal an der Schaffensweise, die in jener Zeit als vorbildlich empfohlen wurde, die Lieder so leichthin in rasch aufgegriffener Anregung zu entwerfen; dadurch wurden sie von dem unterschiedlichen Wert der Anregungen und persönlichen Stimmungen allzusehr abhängig gemacht. Anderseits erscheint Werlin selbst, zumal er in ausgesprochenem Grade der realistischen literarischen Richtung angehört, als typischer Vertreter des inspiratorischen Schaffenstypus, von dem unsere psychologisch unterbaute Ästhetik darlegt[1], daß hier das künstlerische Wachstum keine zuverlässige Konstante aufweist, sondern die Reife oft plötzlich geweckt und häufig von Rückfällen in eine geringerwertige Stilhaltung unterbrochen wird, um wieder aus unerwarteten Anlässen zu neuen Steigerungen emporgeführt zu werden. Und so zeigt sich an den Gruppen von Werlins Spätwerken ein künstlerischer Fortschritt nur teilweise.

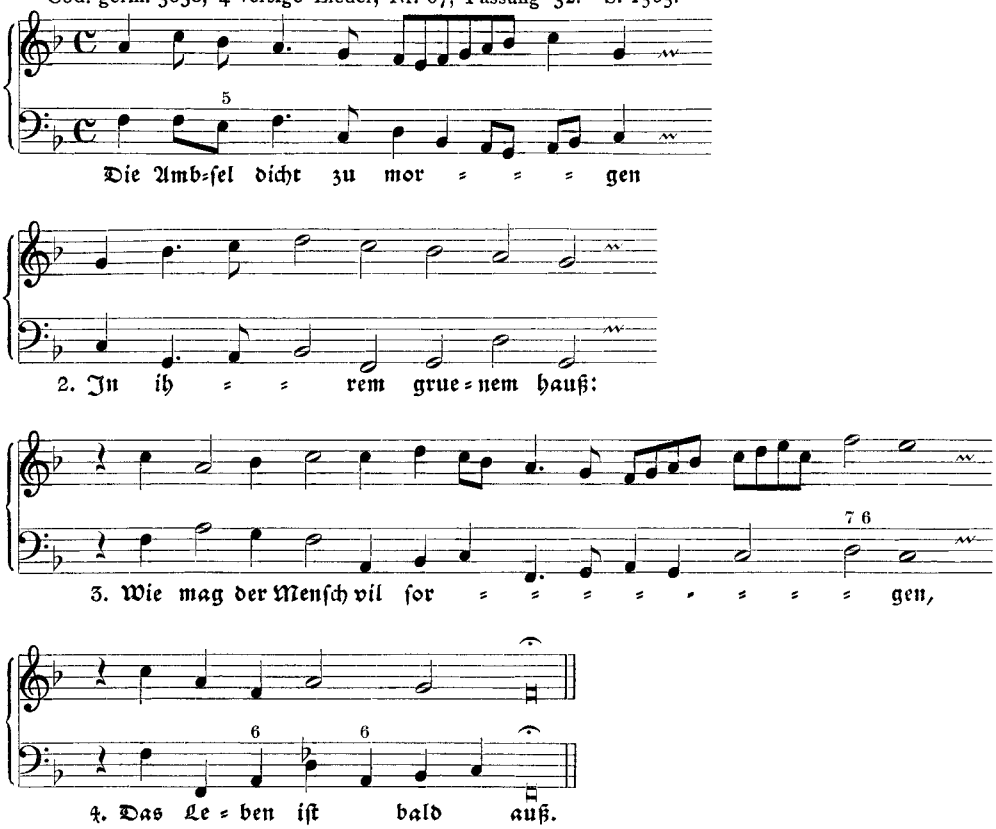
Da nun zieht Werlin, um nur zwei auffallendste Züge hervorzuheben, dichterisch zur Bereicherung seiner Sprachrhythmik auch das daktylische Metrum heran, das nach den unendlich vielen jambischen und trochäischen Texten als willkommene Abwechslung erscheint, wenngleich es den betont volksmäßigen Grundlagen der Werlinschen Lieder weniger gemäß ist. In den vielversigen kurzzeiligen Gebilden gelangt er zu den schon erwähnten onomatopoetischen Texten.

Vor allem offenbart sich der Fortschritt im Musikalischen. Es dringen Koloraturen ein, die einen noch ungelenk, die anderen und wohl späteren besser geklärt. Der Textvortrag wird deklamatorisch freier, die Singstimme ist nicht mehr so gebunden, da der Generalbaß mehr die Gestaltung des ruhenden Basses annimmt. Die Synkopen zur Hervorhebung betonter Silben wirken freilich zuweilen gewaltsam. Die Rhythmik wird lebhafter, statt der früheren Viertel erscheinen nunmehr Achtel in der Notation, der Satz zwei Noten gegen eine tritt öfter auf. Auch die Ver-

[1] Die Schaffenstypen sind aufgestellt von Kurt Huber und von ihm bisher nur in seinen Vorlesungen und 1933 in einem Vortrag in der Münchner Kant-Gesellschaft dargelegt.

wendung der chromatischen Halbtonfortschreitungen, fast nur im Baß, dürfte hierher zu rechnen sein.

Cod. germ. 3638, 4-versige Lieder, Nr. 67, Fassung 32. S. 1565.



Wie in der hohen Kunst überhaupt erwies sich auch in unseren Liedern die Onomatopoie als treffliche Anregung zur künstlerischen Gestaltung und gab dem Werlin einige Lieder ein, die in Technik und Charakterisierung sogar zu seinen hervorragendsten Leistungen zählen. Im Lied an den Freund (S. 4119) verwendet er die harmonische Sequenz mit tonmalerischer Bestimmung. Die Schilderung „Sie wüten, sie rasen“ (S. 4072) ergeht sich in kurzen musikalischen Motiven. Die Klage an die Gärtnerin über den gärtnerischen Mißerfolg (S. 4008) bringt die mehrmalige Wiederholung eines Motivs; Stoff, launige Durchführung des Textes und bezeichnenderweise wieder ein paar Stellen ungeschickter Harmonisierung belegen die Autorschaft Werlins. Dann ist ihm auch der „Contrapunct in der Schmitten“ (S. 4135) zuzuschreiben, der für sich genommen überrascht; wie ist hier von der motivischen Arbeit ein überaus lebendig wirkender Gebrauch gemacht!

„Drey Schmid bey einem Amboß stunden
Es waren drey kolschwarze Kunden
Ein Contrapunct sie fiengen an
Das in der Schmitten erklang: . . “

Aus dem in der alten Musiktheorie stets wiederkehrenden Thema von den Hammerschlägen in der Schmiede und den Anfängen der Rhythmiklehre ist hier ein Tongemälde von einzigartiger Köstlichkeit entstanden! Dabei ist es auch gelungen eine

Großform des Liedes, wenn auch nicht zu meistern (da es noch der harmonikalen Architektur gebricht), so doch durch Charakterhaltung ästhetisch befriedigend zu füllen.

Kloster Seeon lag zu sehr abseits von den führenden Kunstzentren und von den Wegen, auf denen die musikalischen Neuerungen vordrangen. Salzburg, mit dem die Abtei beste Beziehungen unterhielt, hatte zur Zeit der Frühmonodie kein besonders angeregtes Musikleben und konnte für die Zwecke hier doch nur wenig bieten. Und Werlin selbst war zu wenig geschult und zu einseitig nur für das Lied interessiert, als daß er selber aus der ihm begegnenden praktischen Musik die betreffenden Kunstregeln sicher hätte ableiten können. So gelangte er trotz verschiedentlicher Fortschritte nicht zur künstlerischen Vollreife und letzten Ausgestaltung dessen, was viele seiner Lieder versprochen haben und was seine Eigenart noch hätte geben können. Immerhin steht er im allgemeinen auf einer Höhe, daß sich seine Werke ohne näheren Quellennachweis vielfach kaum von den fremden Übernahmen scheiden lassen. Künstlerisch innerhalb seiner Sphäre gemessen, hat er sicher den Guten, teilweise den Besten seiner Zeit Genüge getan.

* * *

Bereits der überaus reiche Inhalt, die frühe Entstehungszeit[1] und die Einstellung auf die volksmäßige Sphäre verleihen dem Liederwerk eine Bedeutung, die wahrlich nicht gering ist. Aber bei einer Würdigung nur unter diesen Rücksichten wäre gerade die Hauptabsicht Werlins und die Einzigartigkeit seines Werkes verkannt. Was er geben wollte und gab, ist vielmehr eine praktisch durchgeführte Poetik des deutschen Liedes, aufgebaut auf den Grundlagen der bodenständigen Liedgattungen und des neuen instrumentalbegleiteten Liedes.

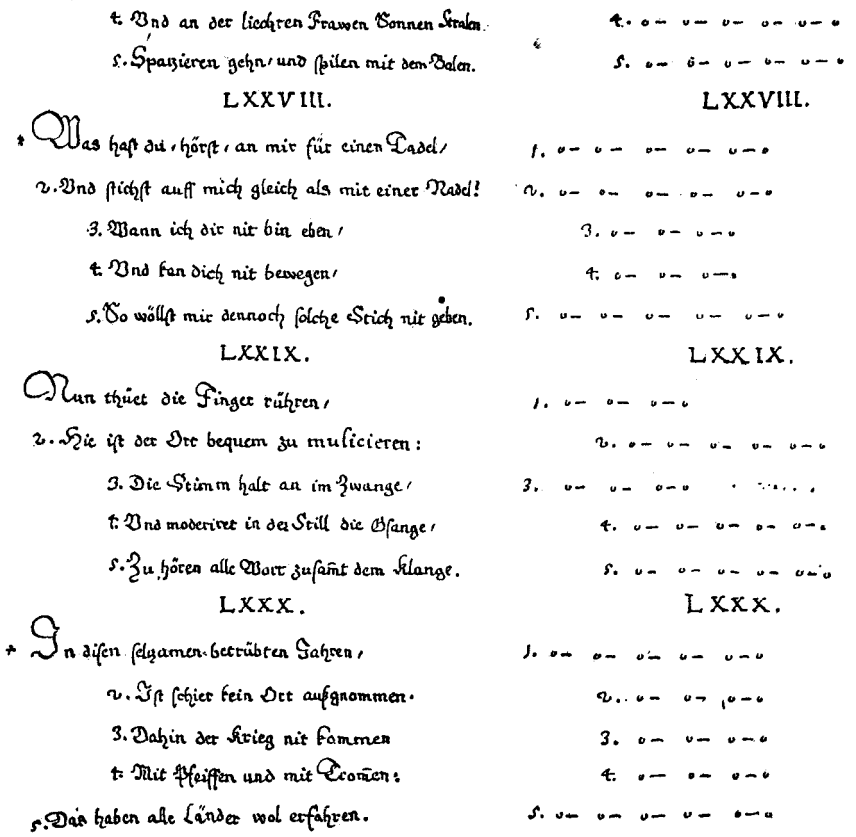
Diesem Zwecke dient die Anordnung der Lieder nach ihrer Verszahl, innerhalb dieser Gruppen sodann die mannigfaltigste Variierung der rhythmischen Schemata, ihre graphische Darstellung durch abgesetzte Zeilen für jeden Vers, ihm dienen selbst die mannigfachen Vertonungen eines und desselben Textes. (Siehe das Faksimile auf der folgenden Seite 340.) Diese Mehrvertonungen lassen nur selten ein Streben nach besonderer Ausdruckgebung erkennen, wie es in den Doppelkompositionen der Reservatamusik des 16. Jahrhunderts der Fall ist; sie können auch höchstens nur indirekt als eine gewisse Ausstrahlung der Variationstechnik angesehen werden, die von der zeitgenössischen Instrumentalkomposition gerne gepflegt wurde; im tiefsten Grunde haben sie zu zeigen, in welch großer, ja kaum auszuschöpfender Mannigfaltigkeit sich die Musik dem Texte, der Prosodie anzuschmiegen weiß.

Martin Opitz[2] ist durch sein „Buch von der deutschen Poeterey", 1624, das sich sehr stark auf den lateinischen Humanistenpoetiken und darunter solchen französischer Autoren aufbaut, zum typischen Vertreter der deutschen Poetik geworden. Von ihr war aber Werlin sicher nicht primär beeinflußt. Denn es ist bereits auffallend, daß sich von den bei Opitz (V. Kap.) empfohlenen „allerley geistliche vnnd weltliche getichte, als da sind Hochzeit- vnd Geburtlieder, Glückwündtschungen nach auszgestandener kranckheit, item auff reisen, oder auff die zuerückkunfft von denselben, vnd dergleichen" bei Werlin kaum einige Lieder finden. Ferner stehen sich Persönlichkeit und Werk von Opitz und Werlin in stärkstem, ja fundamentalem Gegensatz gegenüber: Jener ist erfüllt vom Geiste, der für die höheren Bildungs- und Gesellschaftssphären gilt, und schreibt eine didaktische Poetik literarischen In-

[1] Einen Überblick über die frühmonodischen Publikationen in Deutschland gibt der Aufsatz: O. Ursprung, Vier Liedstudien, IV. Der Weg von den Gelegenheitsgesängen und dem Chorlied über die Frühmonodisten zum neueren deutschen Lied, Arch. f. Musikwiss. VI, 1924, besonders S. 283ff. Natürlich ergaben sich seit 1924 einige Ergänzungen, die hier nicht weiter ausgeführt werden sollen.

[2] Siehe S. 331, Anm. 1.

halts; dieser ist mit der angestammten Volkskultur verbunden, gehört der realistischen Richtung in der Literatur an, gibt ein Werk mit praktischen Exempeln und verlegt den Nachdruck auf die Verbindung von Wort und Ton. Soviel ersichtlich, ist der Anfang des überaus umfangreichen Liedschaffens Werlins noch weit vor dem Erscheinen des Opitzschen Buches anzusetzen.



Eine gewisse Rolle freilich hatten die Humanistenpoetiken auch bei Werlin gespielt. Mit diesen hatte er sich, wie sich aus Cod. lat. 17712 (undatiert) ergibt, sogar sehr eingehend beschäftigt. Hier sind nämlich die metrischen Schemata dargestellt; darauf folgt eine kleine Sammlung von Beispielen, entnommen aus Scaliger und Pontanus (in Augsburg; gedruckt in Ingolstadt), die auch zu den Quellen des Opitzschen Buches gehören, ferner aus Paulus Melissus (in Heidelberg), Jac. Balde (in München) und einigen anderen mehr, während die französischen Autoren, die gewichtigsten Gewährsmänner des Opitz, nicht angezogen sind; in etwas späterer Zeit legte Werlin sich eine alphabetisch geordnete Copia verborum an, die bekanntlich von den Humanistenpoetiken angelegentlich empfohlen war, und schrieb diese Einträge auch über die Seiten mit den Schemata und Beispielen hinweg. Daraus ist ein doppeltes unmittelbar ersichtlich: Werlin fühlt sich von der Humanistenpoetik unbefriedigt; ferner schon bei Aufzeichnung der metrischen Schemata (Monometrum, Dimetrum usw., ferner Brachycatalecticum, Catalecticum usw.) äußert sich der spielerische systematisierende Zug, der sich in seinem Liederwerk, in den unübersehbaren Abwandlungen der Strophentypen wiederfindet.

Indem Werlin, unbefriedigt von der fremden Literatur, sich dem deutschen Liede zuwandte, knüpfte er an das volkstümliche Element an und bezog auch den

Meistersang ein, der aber damals durchaus im Niedergang begriffen war. Wenn es Werlin dennoch getan hat, so mag es für ihn als Humanisten, den er trotz allem schon um der lateinischen geistlichen Carmina willen nicht verleugnen konnte noch wollte, wohl begreiflich sein; denn die Meistersinger waren bekanntlich oft auch eifrige Verfechter der humanistischen Studien und schienen geradezu eine Brücke zwischen Humanismus und Volkstum geschlagen zu haben[1]. Der mitbestimmende Einfluß einer bereits überlebten Liedgattung, ferner der spielerische Zug, alle möglichen metrischen Schemata und Varianten zu versuchen, für den er jedenfalls im Meistersang eine Bestätigung zu finden glaubte, wurden jedoch für Werlin zur Gefahr: das Werk wurde überladen, verlor hier die Fühlung mit der Praxis. Schon die Beschäftigung sowohl mit dem deutschen geistlichen und weltlichen Volkslied als auch mit der lateinischen kirchlichen Hymnodik und rhythmischen Poesie hätte ihn lehren können, daß hauptsächlich mehr gleichmäßig gebaute oder nur gering variierende Strophenformen sich als tragfähig für ein neuzeitliches Lied erweisen werden. Doch zeigt sich an seinen Liedern insgesamt bereits zahlenmäßig, daß er praktisch den einfacheren Strophenformen weitaus den Vorzug gegeben hat.

Von gelegentlichen Versuchen anderer Tonsetzer abgesehen, ist unser Werlin der erste, der systematisch das bodenständige deutsche Lied mit dem neuen, als zukunftsträchtig erkannten instrumental-begleiteten Gesangstil verbunden hat. Eindeutig hielt er am Volkhaften fest, wie heute die Erfassung der tiefer gelegenen Wesenszüge in Unterscheidung vom Volkstümlichen als dem beim Volk Ansprechenden bezeichnet wird. Damit steht er an der Spitze eines Liedtypus, der seine eigene Geschichte hat und mit dem sich die jetzige volkskundliche Forschung zu befassen beginnt, in dessen Werdegang Denkmäler wie die jüngst als süddeutsche Spezialität angesprochene chorisch vertonte Schwankerzählung[2] und die Liedersammlung des Mönchs Poißl[3] aus Baumburg (unweit Seeon; Codd. germ. 4055 und 4395, Staatsbibl. München) nur gewisse Wegzeichen bilden. Den anderen Liedrichtungen jener Zeit sollen die gewissen volkhaften Bestrebungen und Werte nicht abgesprochen werden. Während aber Opitz und seine Nachfolger sich das neuere Lied kaum anders vorstellen konnten als in der klassischen Form, die Frankreich ausgeprägt hatte, während ferner ein Kuen[4] usw. sich blenden ließ von der italienischen Pastorale und schon zu Übersteigerungen gelangte, die dann ihren Höhepunkt in Laurentius von Schnüffis, dem „Miranten", fanden, war Werlin zweifelsohne dem Volkhaften ungetrübt treu geblieben, hatte er die Wesenszüge deutschen Singens naiver, teilweise derber, namentlich auch echter erfaßt als jene.

Ob er dabei insbesondere musikalisch ein Quintchen moderner war oder nicht, mit den Fortschritten des Generalbaßstils und der harmonikalen Ausprägung etwas mehr oder weniger mitgegangen ist, bleibt in diesem Zusammenhang eine sekundäre Frage. Denn dieser Liedtypus nimmt zur Mehrstimmigkeit eine ganz andere

---

[1] Diese Seite der Tätigkeit der Meistersinger, die häufig übersehen wird, ist näher hervorgehoben z. B. bei Rudolf Pfeiffer, Die Meistersingerschule in Augsburg und der Homerübersetzer Johannes Spreng, München und Leipzig 1919; oder man vergegenwärtige sich so manche Komödie von Hans Sachs. Welche fruchtbare Wege von der rhythmischen Poesie (Hymnen und Cantiones) zur neueren deutschen Dichtung führen, beweist Friedr. von Spee (Jos. Gotzen, Es ist ein Ros entsprungen, Mus. sacra 1931, S. 431ff.).

[2] Hans Joachim Moser, Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock, in: Th. Kroyer-Festschrift, Regensburg 1931, S. 144ff.

[3] Franz Wilh. Freih. v. Ditfurth, in seinen mehreren Publikationen über die historischen Volkslieder, 1872ff. — Aug. Hartmann, Historische Volkslieder und Zeitgedichte, Bd. II, München 1910, Seite 51. — Sigmund Riezler, Geschichte Baierns, Bd. VIII, Gotha 1914, S. 656. — Bolte, Drei Gedichte des Joh. Alb. Poyßl, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur, CXXII, 1909, S. 225f.

[4] Berta Antonia Wallner, Johannes Kuen, in: St. Peters-Kalender, München 1920; O. Ursprung, J. K., in Musica sacra 1921, S. 17ff.

Stellung ein als das Gesellschaftslied, und seine Entwicklung verfolgt auch ein anderes Ziel. Den Musikanten dieses Schlags oblag — außer einer gewissen Teilnahme an der Musik der gesellschaftlichen Sphäre — vornehmlich die vom volkhaften Empfinden diktierte Aufgabe jene künstlerische Einfühlung zu gewinnen, jene geistige Orientierung im Klangraum der Mehrstimmigkeit und jene Hantierung mit den Mitteln derselben zu erreichen, jene Popularisierung und Umschmelzung gewisser Stilprinzipien zu betreiben, bis schließlich mit echt volksmäßiger bzw. dialektischer Dichtung sich eine völlig konforme, ebenfalls volksmäßige Musik verbinden konnte. Ein solcher Prozeß vollzog sich einst mit der Diskantierkunst, dem „Übersingen", etwa im Anschluß an den bekannten Hermann, Mönch von Salzburg[1]; dieser Prozeß wiederholte sich im Hoch- und Spätbarock mit der harmonisch ausgerichteten Sing- und Spielkunst[2]. Hier wie dort ist eine Eigenart von Mehrstimmigkeit und auch einstimmigem Liedstil entstanden, die sich in der Musik gewisser bäuerlicher Stämme und Gebiete (am bekanntesten hiervon die Musik der Älpler) bis in unsere Tage forterhalten haben, um gerade noch rechtzeitig von der musikwissenschaftlich gerüsteten Volkskunde erfaßt zu werden. Diese ist in der Regel nur scheinbar primitiv, bei näherem Zusehen aber innerlich fein ausgewogen, sie hat es zu ästhetischer Eigenständigkeit, zu selbständigen ästhetischen Werten gebracht[3].

Auch das gehört nun einmal (mit verschiedenen anderen Komponenten und Bedingungen) zu den Gesetzen des Werdens, daß am Anfang einer stilgeschichtlichen Periode auch schon das Einfache vom Mannigfältigen und Komplizierten überwuchert wird, daß alles durch einen Prüfungs- und Läuterungsprozeß hindurchgehen muß, um das Einfache teils zu bestätigen, teils es neu zu schaffen und organisch zu bereichern. Für dieses Entwicklungsprinzip und seine Gültigkeit im Bereich des frühmonodischen Liedes ist Werlins Liederwerk ein neues Beweisstück. Die schön ausgezirkelten Systeme und Schemata tauchen wohl einmal auf; aber nicht sie sind es, welche die Kunstentwicklung am wirksamsten fördern, sondern dies schafft die Intuition des Künstlers, auch die glückliche Eingebung des künstlerisch inspirierten „Mannes aus dem Volke".

* * *

In der Periode des deutschen Frühbarocks erlebte Seeon seine höchste Blüte. Es zeichnete sich aus auf dem Gebiete der Musik und des Liedes durch Sigelius und unseren Werlin, ferner auf dem des Schuldramas durch P. Otto, von dem das

---

[1] O. Ursprung, Die Mondseer Liederhandschrift und Hermann, der Mönch von Salzburg, AfM V, 1023.

[2] Eine wichtige Rolle spielen hierbei die Türmer der Städte und Märkte, die Hofmusiker und Trompeter der geistlichen und weltlichen Kleinfürstenhöfe, die meistens zu zweien und vieren landauf landab zogen, um auf Weihnachten und Neujahr zu „recordieren" und teilweise auch in Engelämtern (Rorate) der Adventzeit zu musizieren.

[3] An dieser Art von Mehrstimmigkeit werden auch die „Landmessen" und sonstigen Kirchenwerke der auffallend vielen Klosterkomponisten, um diese Gruppe nach dem Großteil ihrer Herkunft zu benennen, noch näher nachzuprüfen sein. Über diese siehe O. Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, Potsdam [1931/33], 220, 242, 254.

Über die einstimmigen (unbegleiteten) Gesänge siehe die mehreren Sammelwerke von August Hartmann, Weihnachtslied und Weihnachtsspiel in Oberbayern, 1875; Volksschauspiele, in Bayern und Österreich gesammelt, 1880; Historische Volkslieder und Zeitgedichte II, 1910. Dazu siehe auch Kurt Huber, Das Weihnachtslied in Oberbayern vor 50 Jahren, in: Staat und Volkstum, Festgabe für K. A. v. Müller, Diessen v. München, 1933, S. 116ff. —

Nachträglich begegnete dem Verf. ds. die Arbeit Erika Vogt, Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur. Diss. Gießen (Von deutscher Poeterey, Bd. 11), Leipzig 1932. Kaum bekümmert um die historische Sachlage, auf Grund eines äußerst beschränkten Quellenmaterials ist hier der weittragende Gegensatz „höfisch—klerikal und gegenhöfisch—protestantisch" konstruiert. Die dort aufgestellte These ist durch unsere obigen Angaben bereits hinreichend widerlegt.

Stück „S. Henricus e duce boiariae imperator" stammt, das 1647 in Salzburg aufgeführt wurde (wohl identisch mit dem 1673 in München aufgeführten[1]). Noch im Spätbarock wurden hier die lateinischen Gratulationscarmina gepflegt; in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaß Seeon in dem Pater Romanus Pinzger (gest. 1755) wieder einen Komponisten, der in seinen Messen wohl den Eigenstil der Klosterkomponisten vertrat.

Seeon stand in näheren Beziehungen zur Familie Mozart[2]. Nach der Rückkehr aus Paris (November 1766) weilte diese hier zu Besuch, da komponierte Wolfgang das Offertorium „Scande coeli limina" für dieses Kloster, ferner schrieb er 1769 das Offertorium „Inter natos mulierum" als Widmung an den Seeoner Pater Johannes von Haasy. Zwei andere Patres waren als Textdichter für die Mozartischen tätig: von Jacob Anton [P. Marianus] Wimmer, der schon für Vater Leopold geschrieben hatte, stammt wahrscheinlich das Libretto zu Wolfgangs Oratorium „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes" (aufgeführt am 12. März 1767), von P. Rufinus Widl der Text zum Schuldrama „Clementia Croesi" (aufgeführt am 13. Mai 1767). Bei jenem Besuch aber wurden sicher — anders ist es geradezu undenkbar — den Mozartischen mit besonderer Freude auch die Codices von Werlin gezeigt. Der junge Mozart konnte da einen Blick in das Wunderland deutscher Poesie und Singekunst tun; zu sehen, wie reich gepflegt ehedem deutsche Art war, bedeutete für ihn gewiß ein starkes Erleben, das hier an Ort und Stelle von Werlins Wirksamkeit noch an Eindringlichkeit gewann. Da dürfen wir auch des weiteren gewiß sein, daß dieses alles für die Weckung und Bekräftigung seines deutschen Künstlertums von nicht zu unterschätzendem Einfluß geworden ist.

Wenn man nach Durchsicht der paar tausend Seiten der Handschrift endlich auf das Schlußlied stößt, aus dem der Herzenswunsch des Verfassers sein Werk in Druck zu bringen entgegentönt, so greift es uns ans Herz. Wer es einmal erfahren hat, wie beim Studium über einen alten Autor allmählich dessen Persönlichkeit anschaulich vor die Seele tritt, und wer zu ihr eine rechte Liebe fassen kann, wird es mit mir als eine schöne Fügung begrüßen, daß unserem so charakteristischen Meister literarisch eine „fröhliche Urständ" beschieden wird und daß er da eine Zeit findet, die für seine Eigenart und sein volkhaftes Empfinden volles Verständnis hat.

---

[1] Cod. lat. 17725 der Staatsbibl. München. Die anderen hier einschlägigen lateinischen Handschriften, die aus Seeon erhalten sind, bieten nichts Besonderes.

[2] E. Kurthen, Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken, ZMW III, 1910/21, S. 202ff. H. Abert, Mozart I[1], 1919, S. 4, (31), 101, 109, 111 und 317. Mittelpunkt dieser Beziehungen war jedenfalls das Seeoner Terminierhaus in Salzburg. (Terminierhaus hieß das am Metropolitansitz befindliche Filialhaus und Absteigequartier der auswärtigen Klöster.) Ein Besuch in Seeon selbst aber kam umso leichter — bei den mehrfachen persönlichen Verbindungen wohl auch wiederholt — zustande, als die Klosterkutsche ohnehin fleißig zwischen Terminierhaus und Abtei zu verkehren hatte und dabei die Mozartischen gerne mitnehmen konnte.

Die freien Kompositionen Leonhart Schröters[1]

Von

Gertrud Hofmann, Freiburg (Breisgau)

Die Werke Leonhart Schröters, des Stadtschulkantors in Saalfeld und Magdeburg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Den Kompositionen der einen liegt ein „cantus prius factus" als Tenor zugrunde, welcher entweder dem reichen Schatz des von Luther neugeschaffenen protestantischen Chorals oder dem altkirchlichen gregorianischen Hymnengesang entnommen ist; die andere Gruppe bringt freie Tonstücke im motettischen Satz. Sie bietet Vertonungen von „Spruchtexten", d. h. meist von Texten aus den biblischen Evangelien und Episteln, sofern es sich nicht um „Bibelparaphrasen" handelt, die den liturgischen Text nicht wortgetreu übernehmen, sondern stattdessen Betrachtungen über ihn anstellen. Diese Kompositionsgattung steht im Gesamtwerk des Meisters an Zahl und Bedeutung hinter den „gebundenen Formen" zurück. Meist handelt es sich bei den freien Tonsätzen um Gelegenheitskompositionen; nur die „Cantiones suavissimae" stellen eine größere einheitliche Sammlung dar.

Die freien Werke Schröters sind fast alle in den 70er und 80er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, in einer Zeit also, in der sich ganz allgemein unter den Meistern der „ersten protestantischen Musikergeneration"[2] eine Abwendung von der traditionellen Choralbearbeitungskunst eines Johannes Walter zugunsten der freien Motettenkomposition feststellen läßt. Auch Schröter folgte vorübergehend dieser Entwicklung: nachdem er ein Jahrzehnt lang fast nur freie Stücke komponiert hatte, erschienen im Jahre 1587 wieder zwei große Choralsammlungen, mit denen der Meister sein Lebenswerk beschloß.

Die freien Motetten stellen also eine Übergangserscheinung im Gesamtwerk Schröters dar, denen jedoch eine besondere Bedeutung zukommt. In ihnen hat Schröter zum erstenmal die Forderungen der „Musica reservata" nach Textdeutlichkeit und -verständlichkeit aufgegriffen und sich zunutze gemacht. Hier tritt zuerst die musikalische Textinterpretation in den Vordergrund: die neuen Stilmittel der „Madrigalmotette", Chromatik und Mehrchörigkeit, die in den späten Cantus firmus-Werken Schröters so meisterlich gehandhabt werden, werden hier erstmalig angewandt und erprobt. Eine stilistische Untersuchung dieser Stücke erscheint daher gerechtfertigt.

Die freien Kompositionen Schröters erschienen in folgender Reihenfolge:

1. CANTIONES SVAVISSIMAE QVATVOR VOCVM . . . TOMVS PRIMVS . . . ERFVRDIAE, GEORGIVS BAWMANN excudebat . . .; Vorrede: Saluеldiae 28. Octobris . . . 1575.
2. Komödienlieder zum „Tobias" des Georg Rollenhagen (1576).
3. Ein Hochzeit Gesang . . . zu Ehren des Ehelichen beylagers des Ehrwirdigen

[1] Ein Kapitel aus meiner Dissertation (Freiburg i. Br. 1932) über „Leonhart Schröter, ein lutherischer Kantor zu Magdeburg (1532—1601)", die neben einer ausführlichen Biographie vor allem die in der Geschichte der Kirchenmusik im Zeitalter der lutherischen Orthodoxie bedeutsamen Cantus firmus-Werke des Meisters behandelt.

[2] Vgl. H. Birtner, Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik im 16. Jahrh., dargestellt an Joachim a Burgk (In ZMW X, 1928, S. 475 ff.).

und Wolgelarten Ern M. Galli Dressleri/Predigers zu Zerbst zu S. Nicolausen . . . Gedruckt zu Magdeburgk durch Wolffgang Kirchner. M. D. LXXVII.[1]

4. CANTIONES SVAVISSIMAE QVATVOR VOCVM . . . TOMVS SECVNDVS. ERPHORDIAE GEORGIVS BAVMAN EXCVDEBAT. Anno M. D. LXXX.
5. EPITHALAMII CANTILENA . . . IN HONOREM NVPTIARVM . . . MAGISTRI MELCHIORIS PAPAE . . . Magdeburgi excudebat Andreas Gena. M.D.LXXXVII.
6. Motette „Homo quidam erat dives"; undatiert, jedoch vor 1583, da sie in diesem Jahre bereits im Tabulaturbuch des Johann Rühling erscheint.[2]
7. Der 127. Psalm, hs., undatiert.

Im Gegensatz zu den Cantus firmus-Werken Schröters haben seine freien Tonsätze häufiger lateinischen als deutschen Text. Das läßt darauf schließen, daß er sie hauptsächlich für den Gebrauch in der Schule, weniger für den Gottesdienst, komponiert hat. Falls es sich nicht um Gelegenheitswerke handelt, vermerkt Schröter in seinen Vorreden, er habe diese Tonstücke vor allem seinen Schulknaben zugedacht, die dadurch nicht nur eine musikalische Sicherheit erlangen und Freude am Musizieren überhaupt gewinnen, sondern auch zur Gottesfurcht erzogen werden sollten. So spricht er z. B. in der Vorrede zu den *Cantiones suavissimae* von dem hohen pädagogischen und moralischen Wert dieser Sammlung:

„. . . cantilenas . . . quae et dignitate simul et grauitate non solum ad informandas puerorum/ad virtutem/mentes . . . verum etiam ad pietatis rudimenta cum voluptate alliciant . . ."

und betont die erzieherischen Absichten des Kantors weiterhin im Tomus secundus, wo er bekennt, er habe die folgenden Lieder veröffentlicht, da er sehe, daß die ersten allgemein beliebt seien:

„. . . reliquas/quae ut maiori arte atque ingenio sunt compositae/ita maiorem canendi usum atque industriam requirunt. Quare his interim ita fruantur Musices studiosi ut quasi viam atque aditum ad altiora sibi patefaciant . . .".

Die Texte zu seinen Kompositionen sind vom Mühlhauser Superintendenten Ludwig Helmbold verfaßt, der in der musikalischen Literatur besonders durch seine enge Zusammenarbeit mit Joachim a Burgk bekannt ist[3]. Beide gaben seit dem Jahre 1572 mehrere Sammlungen geistlicher Oden gemeinsam heraus: Helmbold lieferte die Texte, die Burgk in Musik zu setzen hatte. In der Arbeit W. Thilos[4] über Ludwig Helmbold sind dessen Dichtungen zu Schröters „Cantiones" nicht genannt. Trotzdem ist es gewiß, daß Schröter eine Helmboldsche Vorlage gedient hat, denn in der Vorrede zum ersten Band nennt er selbst den Namen des Dichters mit folgenden Worten:

„Quare praeclaram mihi in hac re operam navasse videtur/vir et poeta optimus Ludouicus Helmpoldus qui admirabili ingenii dexteritate/plurimas Gallorum et Italorum cantilenas ad meliorem canendi usum conuertit adhibitis iis sententiis . . .".

Der Zweck der Sammlung und die ganze Anlage entsprechen durchaus den anderen bekannten Veröffentlichungen Helmbolds, und das von ihm angewandte Parodieverfahren ist auch für diese Gedichte durch Schröters eigene Aussage verbürgt: „. . . cantilenas . . . conuertit . . .", d. h., er behielt die ursprünglichen welschen Melodien bei und veränderte nur den Text der Lieder, indem er anstelle der „fleisch-

[1] R. Eitner gibt in seinem Quellenlexikon fälschlicherweise außer diesem „Hochzeitsgesang" für Dreßler, den er schon 1576 statt erst 1577 erscheinen läßt, noch einen weiteren „Hochzeitgesang" von 1577 an; die Werke sind identisch.

[2] Vgl. E. Vogel, Katalog der Handschriften und älteren Druckwerke der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (1892), S. 764.

[3] Vgl. H. Birtner, Joachim a Burgk als Motettenkomponist (Diss. Lpz. 1924).

[4] Ludwig Helmbold nach Leben und Dichten (1856).

lichen und Buhllieder" (Luther) geistliche Texte treten ließ. Diese bestanden hauptsächlich aus metrischen Paraphrasen über das Alte und Neue Testament, und solche sind es auch, die Schröter vertont hat.

Der musikalische Aufbau dieser Tonsätze bietet keinen Anlaß zu eingehender Erörterung. Es handelt sich ausschließlich um vierstimmige Kompositionen im einfach gruppierenden, homophonen Satz. Die Melodie, falls man überhaupt noch von einer solchen sprechen darf, wird meistens noch im Tenor zu suchen sein. Sie erinnert in der Art der Aneinanderreihung schlichtester und kürzester Motive, der „additiven Kettung der Zeilen"[1], an die volkstümlichen, tanzmäßigen italienischen und welschen Weisen der Villanellen- und Frottolenliteratur; man möchte sie gleichfalls in Beziehung bringen zur Dudelsackmusik, die auf Jahrmärkten und Volksfesten von fahrenden Spielleuten vorgetragen wurde. Freilich verschmähte es unser Meister, wie die italienischen Villanellenkomponisten, die in Deutschland z. B. in Jakob Regnart einen Nachfolger gefunden haben[2], nur im dreistimmigen Satze zu schreiben, der häufig genug noch durch parodistische Verstöße gegen die Satzregeln burlesk gestaltet wurde (Quintenparallelen!). Seine Lieder sind nicht nur textlich, sondern auch in musikalischer Hinsicht „repurgatae" und „omnibus Musicae studiosis tamquam pomum aureum in lance argentea propositae". Die ganze Satztechnik nähert sich vielmehr derjenigen Hans Leo Haßlers in seinen „Canzonette a quatro voci" (1590)[3], in den „Neuen Teutschen gesang nach art der welschen Madrigalien" (1596)[3] und endlich im „Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng . . ." (1601)[4]. Zwar finden sich bei Haßler gelegentlich auch kunstvollere, imitierende Kompositionen; im allgemeinen aber sind die Stücke im akkordischen vierstimmigen Satz geschrieben, deren formaler Aufbau A :‖: B :‖: C :‖ . . . völlig mit dem in den Schröterschen Cantiones übereinstimmt. Die einzelnen Teile A, B, C usw. können ein größeres oder geringeres Ausmaß annehmen, es können mehr oder weniger Teile aufeinander folgen: der formale Aufbau bleibt immer derselbe. Für die Wiederholung der einzelnen Teile gibt es bei Schröter wie auch bei Haßler verschiedene Möglichkeiten. Text und Melodie können völlig erhalten bleiben; beide, oder auch nur eine von beiden können variiert werden. Der Satz ist meist isorhythmisch gebaut; imitatorische Anfänge sind sehr selten und gehen bald in homophonen Satz über. Der gleichzeitige Vortrag aller Stimmen erstreckt sich selbst auf gelegentliche Synkopationen und Melismen. Die Harmonik besteht aus bloßem Aneinanderreihen der einfachsten Dur- und Mollakkorde. Im Schlußakkord tritt häufig die Durterz auf; zu Mollschlüssen kommt es nie. Wie Schröter behauptet, sind die Sätze des Tomus secundus „maiori arte et ingenio compositae". Vor allem wird hier das Triplum gelegentlich neben dem Duplum angewendet, was ebenfalls eine beliebte Manier der Villanellenkomponisten war, die z. B. in den „Deutschen Villanellen" von Regnart häufig anzutreffen ist[5].

Die Manier der Proporzbildung, die Schröter in den Cantiones gelegentlich verwendet hat, findet sich auch in den Liedern zum *Tobias*, einer Schulkomödie des Magdeburger Rektors Georg Rollenhagen (1575—1609) regelmäßig angewendet. Diese Gesänge liegen in dem von Liliencron veranstalteten Neudruck vor[6].

Es handelt sich bei diesem Werk um fünf vierstimmige Chöre, die am Ende eines jeden Aktes gesungen wurden, und um ein schlichtes dreistimmiges Liedchen,

[1] Vgl. H. J. Moser, Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler (in: Jb. d. Musikbibl. Peters 1928), S. 54.

[2] Neuausgabe der Deutschen Lieder zu fünf Stimmen durch H. Osthoff (1928).

[3] Vgl. DTB, Bd. V.

[4] Vgl. R. Eitners Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XV.

[5] Vgl. H. J. Moser, a. a. O., S. 54.

[6] Vgl. R. v. Liliencron, Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas (in: VfMw VI, S. 377ff.), Nr. 18 der Notenbeilage.

das im Verlaufe des vierten Aktes zuerst von „zwölff knaben in gemeiner kleidung, die umb die nüß singen", und darauf von „zwölff kleinen megdlein, die umb den ball singen", vorgetragen wurde und zur eigentlichen Handlung gehört. Für die Aufführung der Chöre an den Aktschlüssen finden wir genaue Anweisungen, die einen guten Eindruck davon geben, wie lebendig sich eine solche Schulaufführung gestaltete[1]. Da heißt es z. B. für den „ersten hauff": „Chorus primus / zwölff kleine kneblein in weissen hembdlein / mit schwartzen binden am angesicht / und schellen an füssen. jhr drey gehen beysammen / singen eine stimm / und geben den Tact mit dem tritt". Im „ander hauff" singen „andere zwölff knaben mit roten binden und weissen hembdlein . . . den reyen und tantzen". Der „dritte hauff" besteht aus „zwölff knaben mit langen haren / grünen krentzlein / schwartzen hartzkappen / singen auch den reyen tantzent". Der vierte und fünfte Chor schließlich wird von „knaben und megdlein" zugleich gesungen und getanzt[2]. Selbstverständlich war es Schröters Aufgabe, die Chöre einzustudieren, wahrscheinlich auch bei der Einübung der Tänze mitzuhelfen und die schwierigen Fragen der Bekleidung der kleinen Sänger mit zu erörtern. Im allgemeinen nämlich war es ein Ehrenamt des Konrektors und Kantors einer Schule, für die Inszenierung und Ausstattung der Schulkomödien Sorge zu tragen[3]. Außer diesen Pflichten hatte Schröter aber auch noch die „Spielleut zur hochzeit / und geygler / die zugleich die reyen machen welche die knaben singen . . ." anzuleiten. Diese setzten sich wohl aus solchen Schülern zusammen, die irgend ein Instrument beherrschten, falls nicht die „Stadtmusici" hinzugezogen wurden, die dann ebenfalls der Oberhoheit des Kantors unterstanden[4].

Musikalisch sind diese Komödienlieder sehr einfach. Die vierstimmigen Chöre „ad aequales" sind im Stile der Kantionallieder geschrieben; die Eintönigkeit der reinen Akkordik wird durch kleine, zum Teil imitierte Melismen unterbrochen. Chor 2, 3 und 5 haben eine „Proportio". Die beiden ersten schließen die motivisch durchaus übereinstimmende Proporz dem ersten Teil im Dupeltakt an; Chor 5 besteht nur aus einem Teil im Tripeltakt. Der vierte Chor ist im „Genus Phalaecium" notiert unter strikter Beibehaltung des Metrums, selbst wenn dieses den freien Textvortrag beeinträchtigt[5]. Die übrigen Chöre lassen jambischen Rhythmus durchklingen. Melodik und Harmonik sind sehr schlicht. Die Stimmführung entspricht der im üblichen vierstimmigen Satz, wobei der vierte Diskant (besser Alt, da im *C*-Schlüssel notiert) die Funktion des Basses mit dem typischen Quintsprung in die Tonika übernimmt.

Leider bleiben diese Komödienlieder das einzig erhaltene Zeugnis für Schröters Beteiligung an den jährlich zweimal stattfindenden Festen der Magdeburger Stadtschule. Wir dürfen aber mit Gewißheit annehmen, Schröter habe auch für andere Schulaufführungen die inzwischen verloren gegangene Musik geschrieben, besonders da Georg Rollenhagen selbst großes Gewicht auf diese Komödienspiele legte und streng an der althergebrachten Sitte festhielt:

---

[1] Vgl. auch G. Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik (1928), Tafelband, Abb. Nr. 44a: „Szenenbild zu Tobias".

[2] Vgl. die Regieanweisungen im Original des „Tobias. Eine schön tröstliche Comoedie, oder Spiel vom heiligen Ehestand, durch M. Georg Rollenhagen. Magdeburg, Kirchner 1576".

[3] Vgl. Th. W. Werner, Andreas Crappius (in: AfM V, 1923), S. 227.

[4] Es ist leicht verständlich, daß ein Theaterstück solchen Umfanges sich großer Beliebtheit erfreute; schon zu Fastnacht des folgenden Jahres ließ der hannoveranische Kantor Andreas Crappius an der Stadtschule den Tobias aufführen. Wahrscheinlich datiert von diesem Zeitpunkt an Schröters Beliebtheit an der Stadtschule in Hannover, die so weit ging, daß man sogar im Jahre 1583 bei den Einweihungsfeierlichkeiten eines neuen Schulgebäudes, wie die Akten bezeugen, eine Motette des Magdeburgers Meisters gesungen hat. Vgl. Th. W. Werner, a. a. O., S. 228.

[5] Vgl. z. B. die Betonung: lie-ben, trö-sten und fri-sten (Liliencron, a. a. O., S. 382, System 4).

„... wassergestalt man jerlich zwo Comoedien oder dergleichen Spiel / eine Lateinisch im Herbst für die Schüler in der Schulen / und eine Teutsche im Sommer für die Bürgerschafft / auff offenen pletzen zu spielen und zu agiren gewohnet ... Darumb das nicht allein der gemeine mann und außerhalb der Schulen auffwachsender hauffe / also von vielen nützlichen sachen kan unterrichtet werden ... Sondern das die liebe Jugent ... gleich schertz und Spielweis Gottesfurcht / gute tugent / Ehrbare sitten und eine deutliche freidige Sprache lernete ..."[1]

Er selbst betätigte sich literarisch und hat für die Magdeburger Schule nicht nur viele lateinische Komödien des Terenz neu herausgegeben, sondern außer dem Tobias auch noch zwei weitere deutsche Schulstücke geschrieben:

1. „Abraham / des Ertzuaters Abrahams Leben und Glauben ... in eine kurtze richtige Action oder Spiel gefasset / mit des Herrn Galli Dressleri schönen lieblichen Melodien die zwischen den Actis zu gebrauchen ... 1569"[2].
2. „Vom reichen Man / und armen Lazaro / Ein deutsche Action. Zu Magdeburg gespielet / im Monat Augusto / im jahr 1590. Gedruckt zu Magdeburg / durch Andreas Jhenen / In vorlegung Ambrosij Kirchners"[3],

welche nach der Vorlage von Joachim Lonemann, „weiland Predigers alhie in der Sudenburg", „uffs new angerichtet und gespielet ... und jtzt ... zum theil ein ander werck draus worden ist ..." Doch auch diese Fassung sollte nicht die endgültige bleiben; schon im folgenden Jahre wurde dieselbe Komödie „Itzund aber auffs newe übersehen / Corrigiert / und an vielen orten gebessert" bei Urban Gaubisch in Eisleben veröffentlicht[4]. Im großen und ganzen entsprechen sich die beiden Bearbeitungen. Die zweite von 1591 ist nur ein wenig erweitert und der Musik ist hier ein noch breiterer Raum gewährt.

Die letztgenannte Komödie ist für uns besonders interessant, weil sie wieder genaue Anweisungen für die musikalische Ausgestaltung des Spieles enthält, für die Schröter verantwortlich war. Er mußte die Schüler überwachen, „so für des reichen Mannes Tische singen", dazu die Lautenschläger und „Vier Pfeiffer mit Krumbhörnern". — Während in den bisher bekannten Stücken Gesang und Instrumentalmusik meist nur zwischen den Akten in Anwendung gebracht wurden, treten die Musikanten hier selbst auf offener Szene auf. So bittet z. B. der „Reiche" in der 15. Szene des dritten Aktes seine Frau um einen Tanz mit folgenden Worten:

„Die spielleut jetzund allzumal /
das sie uns hier in diesem Saal /
Machen ein hübschen schönn gesang /
das man uberall hör den klang.
Liebs weib / mir und den Gesten alln /
Tantz eine Galliart zu gefalln".

Selbstversändlich wird jeder Akt durch einen Chor beschlossen, zu welchem sich keine näheren Anweisungen finden. Der Schlußchor wird von verkleideten Engeln gesungen („Canunt Angeli"), worauf noch ein gesprochener Epilog folgt. In der Eislebener Ausgabe spielen weiterhin noch die „Tibicines". Vor allem aber ist von Interesse, daß bei einem Chorlied in der 10. Szene des dritten Aktes der Komponist dieses und wahrscheinlich aller Gesänge ausdrücklich mit Namen genannt wird. Während es im Exemplar von 1590 nur heißt: „Cantores ex Psalmo 37. canunt sequentes Rhytmos", findet sich in der Eislebener Ausgabe weiterhin die Angabe: „Cantio octo vocum composita a Leonarto Schrötero: „Ich hab den Gottlosen gesehn / Vermessen / prechtig / trotzig stehn"[5].

---

[1] Vgl. die Vorrede zum Tobias (Unikum der Staatsbibl. Dresden).

[2] Vgl. K. Goedecke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung (1859), S. 311.

[3] Exemplar der Landesbibl. Weimar.

[4] Exemplar der Preuß. Staatsbibl. Berlin.

[5] Vermutlich handelt es sich hierbei um den achtstimmigen scheinpolyphonen Satz für zwei Chöre „Ich hab den Gottlosen gesehen / vermessen / prächtig / trotzig stehen /", der unter der Bezeichnung „Incerti Autoris" als Nr. CIX im „Florilegium Portense" (Leipzig 1618) des Erhard Bodenschatz abgedruckt ist, zumal der dort überlieferte Text wört-

Während sich Schröter in den bisher besprochenen Kompositionen als Homophonist gezeigt hat, beweist er im *Hochzeit Gesang* für Dreßler seine Kunst als Motettenkomponist. Diesem Tonsatz ist ein langes, in lateinischen Distichen verfaßtes Huldigungsgedicht vorangeschickt.

Ob Schröter seinen Vorgänger an der Magdeburger Schule persönlich gekannt hat, läßt sich mit Gewißheit nicht feststellen. Es wäre immerhin möglich, daß sich die beiden Amtskollegen kennen lernten, als Schröter zu Ostern 1576 nach Magdeburg zog, um dort Dreßler im Kantorate abzulösen, der einem Ruf als Prediger in Zerbst Folge leistete[1]. Ihre Freundschaft aber bestand schon seit einiger Zeit: im Jahre 1571 hatte Dreßler nämlich „Doctissimo viro Leonharto Schrötero, Musico Salfeldensi, amico suo colendo" ein Exemplar seiner „Musicae practicae elementa" gewidmet[2], welche Schröter, da er selbst ja keinerlei theoretische Schriften verfaßt hat, sicherlich seinem Musikunterricht an der Saalfelder Stadtschule zugrunde gelegt hat.

Der Spruch „Aus dem fünfften Capittel der Sprüche Salomonis", das „Frewe dich des Weibs deiner Jugent", den Schröter hier in fünfstimmigen Satz gebracht hat, war als Hochzeitsgesang allgemein beliebt und hat noch verschiedene andere Tonsetzer des 16. und 17. Jahrhunderts, z. B. Christoph Praetorius[3] und Heinrich Schütz[4], zur Komposition angeregt. Schröters Tonsatz zeichnet sich durch den organischen Wechsel imitierender und homophoner Teile aus. Das „Frewe dich" wird z. B. nach echt motettischer Praxis durch alle Stimmen durchimitiert und unzählige Male vorgetragen, bis alle Stimmen von Takt 17 bis 41 zum akkordischen Vortrag des „Sie ist lieblich wie eine Hinde und holdselig wie ein Rehe" zusammentreten. Dieser Teil ist im Gegensatz zum ersten und folgenden durch reichere Chromatik ausgezeichnet: die Worte „lieblich" und „holdselig" werden durch Färbung der Harmonik mit *b* und *es* hervorgehoben. Eine weitere Imitation in Engführung beginnt mit den Worten „Laß dich ihre Liebe allezeit settigen", die wiederum im scheinpolyphonen Teil des „und ergetze dich" endet. Diese Motette nimmt ebenfalls in dem beschriebenen Wechsel zweier Stilmittel innerhalb eines Satzes Haßlersche Manieren voraus. Auch bei jenem alternieren häufig homophone und scheinpolyphone Taktfolgen, wie z. B. in den Sätzen „Nu fanget an ein guts Liedlein zu singen"[5], wo der Mittelteil „Lieblich zu musizieren" im Gegensatz zu den beiden äußeren Teilen homophon gehalten ist, oder im vierstimmigen „Das Herz thut mir aufspringen"[6], in welchem die mittlere Partie des „freundlich mit ihr zu schertzen" in ihrem wechselchörigen Vortrag sich deutlich von den rein akkordischen Randteilen unterscheidet. Weiterhin findet sich diese Praxis, allerdings auf anderer Grundlage, häufig in Viadanas „Centi concerti ecclesiastici" von 1602[7], in Praetorius „Zwiegesängen"[8] usw. Sie stammt aus der alten Bicinien- und Tricinientechnik und wurde schon von Lasso auf mehrstimmige Sätze übertragen. —

In der *Epithalamii cantilena* von 1587 haben wir wieder eine große Kantional-

---

lich mit dem der Eislebener Ausgabe der Komödie übereinstimmt, nur daß dort der letzte Vers „Zuletzt wirstu wol sehen / Gott wird endlich drein sehen / vnd den Armen beystehen" fehlt.

[1] Vgl. B. Engelke, Einige Bemerkungen zu Dreßlers Praecepta musicae poeticae (Geschichtsbl. f. Magdeburg, 1914/15), S. 395.

[2] Ebenda, S. 396, Anm. 1.

[3] Vgl. Chr. Praetorius, Fröliche vnd liebliche Ehrnlieder / von züchtiger Lieb / vnd Ehelicher trew ... (Wittenberg 1581), Nr. XIII.

[4] Gesamtausgabe, Bd. XIV, S. 156.

[5] „Neue Teutsche Gesang ...", a. a. O., Nr. 1.

[6] Ebenda, Nr. 5.

[7] Vgl. R. Haas, Die Musik des Barock (in: Handbuch d. Musikwiss., hrsg. v. E. Bücken, 1928), S. 38.

[8] Neuausgabe durch F. Jöde (1927).

motette vor uns, die die Manieren der Vollstimmigkeit und Wechselchörigkeit zur Anwendung bringt. Leider sind von der zehnstimmigen Komposition nur sechs Stimmen erhalten; doch läßt sich schon aus diesen die symmetrische Anlage des ganzen Satzes deutlich erkennen. Schröter vertont hierin einen Evangeliumstext, Vers 3 bis 6 aus dem 19. Kapitel Matthaei. Wie schon im Dreßlerschen Hochzeitgesang handelt es sich hierbei um ein Alternieren homophoner und polyphoner Partien. Die responsoriale Form des Textes gibt dem Komponisten die Möglichkeit, auch musikalisch verschiedene Klangkörper einander entgegenzustellen, die er vereinigt an besonders betonten Textworten in der Antwort des Heilands und an den Frage und Antwort verbindenden Worten des Erzählers. Der vollstimmige Satz vertritt somit, wie dies in der älteren Passionskomposition üblich war[1] (noch Schütz, „Sieben Worte am Kreuz" von 1645, läßt den Erzähler teilweise im vierstimmigen Motettenchor vortragen!)[2], die Person des „Testo", während die geringstimmigen Teile die Reden der Pharisäer und Jesus charakterisieren. Das sich so ergebende Bild würde sich wohl kaum ändern, wenn die fehlenden Stimmen aufgefunden werden könnten. Der jetzt sechsstimmige kompakte Satz würde sich zum zehnstimmigen erweitern; die geringstimmigen würden sich statt aus nur drei, aus je fünf Stimmen zusammensetzen; im übrigen aber würde am alternierenden Aufbau der so entstandenen drei Chöre wohl nicht gerüttelt werden. Die geringstimmigen Partien sind beinahe rein akkordisch gesetzt; in den vollstimmigen dagegen zeigen sich gelegentlich scheinpolyphone Bildungen und Imitationen, besonders zwischen Diskant und Baß. Harmonisch und melodisch unterscheidet sich dieser Tonsatz nicht von allen schon besprochenen Stücken des Meisters. Der *Es*-dur-Akkord auf „Jesum" und der *c*moll-Akkord auf „uxori" sind auch hier wieder charakteristisch.

Die nur handschriftlich erhaltene Motette *Homo quidam erat dives* vertont den Evangeliumstext für den ersten Sonntag nach Trinitatis (Lucas 16, Vers 1—8). Diese Komposition scheint schon zu Lebzeiten des Meisters sehr geschätzt gewesen zu sein. Jedenfalls fand sie in verschiedenen Sammelhandschriften dieser Zeit Aufnahme, so z. B. im „Liber Euangeliorum", das G. Gothardt 1575 zusammenstellte[3], in J. Rühlings Tabulaturbuch von 1583[4] und in der Sammelhandschrift LXXIV, 1 von 1600 der Ratsschulbibliothek zu Zwickau[5]. Die fünfstimmige Motette ist zweiteilig (der zweite Teil beginnt mit dem Vers: „Accidit autem cum moreretur"). Stilistisch bringt sie nichts Neues, sondern ist denkbar einfach gehalten. Imitationen sind hier sehr selten: im ersten Teil kommen sie nur gelegentlich im Satzverlauf vor, der zweite Teil beginnt mit sukzessivem Einsatz aller Stimmen. Dafür ergeben sich häufig paarweise Beziehungen der einzelnen Stimmen zueinander. Die Melodik ist frei und durch häufige Reperkussionen besonders gekennzeichnet. In den beiden Intavolierungen dieses Satzes überrascht besonders die zahlreiche Verwendung des „organistisch Reißwercks", der aus der Kolorierungstechnik der Organistentradition her bekannten Verzierung von Auftakten.

Es bleibt eine letzte Komposition Schröters zu besprechen: die Vertonung des 127. Psalms *Wo der Herr nicht das Haus bauet*, die als Autograph in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau erhalten ist[6]. Wiewohl die Handschrift undatiert ist, dürfen wir in ihr eines der spätesten Werke des Meisters erblicken. Stilistisch steht diese

[1] Vgl. O. Kade, Die ältere Passionskomposition (1893), S. 15f. Vgl. auch R. Gerber, Die deutsche Passion von Luther bis Bach (in: Luther-Jahrbuch 1931), S. 139ff.

[2] Vgl. R. Haas, a. a. O., S. 111.

[3] Ms. 4, 66 Breslau. Vgl. E. Bohn, Die musikalischen Handschriften d. 16. u. 17. Jhs. in der Stadtbibl. zu Breslau (1890), S. 17.

[4] Siehe oben S. 345.

[5] Vgl. R. Vollhardt, Katalog S. 25, Nr. 91.

[6] Ms. Zwickau CIV, 7. Neuausgabe durch G. Hofmann (= Heft 2 der ausgewählten deutschen Chormusik der Reformationszeit, hrsg. v. W. Gurlitt, 1933).

Komposition auf so ausgeprägt moderner Stufe wie kaum ein andres Werk. Wiederum handelt es sich um eine achtstimmige doppelchörige Motettenkomposition auf scheinpolyphoner Grundlage. Wir unterscheiden die beiden je vierstimmigen Chöre A und B, und so ergibt sich, da die ganze Komposition dreiteilig ist — ein Mittelteil in der Proporz wird von zwei äußeren im Dupeltakt eingerahmt — folgendes Schema des formalen Aufbaus:

Teil I

A scheinpolyphon
B homophon
A homophon
B homophon
A+B im achtstimmigen polyphonen Satz
A homophon
B homophon (textliche Wiederholung von A)
A+B homophon

Teil II

Homophonie, Isorhythmik
A
B (textliche Wiederholung von A)
A+B

Teil III

B scheinpolyphon
A homophon
A+B scheinpolyphon
B homophon
A homophon (textliche Wiederholung von B; erst das letzte A führt die Zeile zu Ende)
A+B homophon.

Die Symmetrie zwischen dem ersten und letzten Teil ist nicht zu verkennen. Als Schlußteil ist Teil III, dessen Anlage zu der des ersten in reziprokem Verhältnis steht, noch etwas reicher angelegt. Der Mittelteil ist dagegen in seiner streng gewahrten Homophonie und veränderten Rhythmik gänzlich anders geartet. Die Melodik ist frei; gelegentlich, so vor allem zu Anfang des Satzes, fühlt man Anklänge an den lutherischen Choral „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst"; diese verschwinden mehr und mehr, sodaß man wohl eine völlig frei erfundene Komposition vor sich hat.

In diesem Tonsatz unsres Meisters bewahrheitet sich die Feststellung Friedrich Blumes[1], besonders die Psalmkompositionen hätten in der Übergangszeit vom 16. zum 17. Jahrhundert die Tonsetzer zu großer Glanz- und Prachtentfaltung veranlaßt. Hier hätte sich zuerst die Mehrchörigkeit eingebürgert; hier seien homophone und polyphone Stilmittel aufs Großartigste miteinander verbunden worden; in dieser Kompositionsgattung, die wie keine andere dazu geschaffen war, das Lob des Höchsten mit vollen Chören zu singen. Auch Schröter hat in dieser Psalmvertonung mit das Beste geleistet, was er zu geben hatte, und damit seine Fähigkeit bewiesen, neben der Pflege der traditionellen Choralbearbeitungskunst auch freie Kompositionen meisterhaft zu gestalten.

[1] Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik (1925), S. 51.

Die Iren in der Neumen- und Choralforschung

Von

Aloys G. Fleischmann, University College, Cork

Bereits Ludwig Traube hat auf die Verwirrung hingewiesen[1], die in der Paläographie durch den früheren unterschiedslosen Gebrauch der Bezeichnungen „Scriptura Scottica" und „Scriptura Saxonica" entstand. Das dort gerügte Fehlen, die Kennzeichen beider Rassen zu unterscheiden, findet aber in der Neumen- und Choralforschung noch immer seine Fortsetzung. Peter Wagner behauptet nämlich, der sanktgallische Neumentypus habe nahe Beziehungen zu dem angelsächsischen, da St. Gallen damals „einer der Hauptsitze irischer Mönche auf dem Kontinent" gewesen sei; St. Gallen habe also den gregorianischen Gesang „auf dem Umwege über England und Irland" erhalten[2]. Der Ausdruck „irisch-angelsächsischer Neumentypus" findet bei ihm durchweg Anwendung. Da diese ungenaue und irreführende Terminologie allgemeine Verbreitung gefunden hat[3], ist es Gebot der Zeit, die Tatsachen näher zu betrachten und dafür Sorge zu tragen, daß nicht eine unrichtige Anschauung sich etwa endgültig in der Wissenschaft festsetzt.

Der Grund für Wagners Vermengung der Bezeichnungen Irisch und Angelsächsisch liegt offenbar in der Annahme, daß die Iren und die Angelsachsen eine gleiche Kenntnis und Praxis hatten hinsichtlich der Neumen und des Chorals. In diesem Sinne wenigstens führt er eine rein angelsächsische Handschrift, das Troparium von Winchester, als Probe für die „irisch-angelsächsische" Neumenschreibung an[4]. Bekanntlich können die Angelsachsen eine Anzahl Neumendenkmäler aus früher Zeit aufweisen. Unter den irischen liturgischen Handschriften aber ist nur ein einziger Fall bekannt, wo Neumen vorkommen, nämlich in dem Drummond Missal (aus dem 11. Jahrhundert), und zwar läßt die eigenartige Anwendung dieser Neumen auf keine enge Verbindung derselben mit der angelsächsischen oder kontinentalen Praxis schließen. Es erscheint also unbegründet, die Iren mit der Entwicklung des sanktgallischen Neumentypus in Verbindung zu bringen, noch dazu in einer Zeit, wo in ihren eigenen Denkmälern jeder Beweis der Bekanntschaft mit der Neumenschrift fehlt. Das von Wagner herbeigezogene Beispiel des Leipziger Codex 169 (c. 900)[5], das aus einem von St. Gallen unbeeinflußten Gebiet stammt und dessen Neumen als noch unmittelbarer mit den „irisch-angelsächsischen" dargestellt sind, verstärkt die Meinung, daß St. Gallen seinen Choral und seine Neumenschrift ausschließlich den Angelsachsen verdankt.

Um die Theorie einer Einflußnahme der Iren auf die kontinentale Choralgestaltung zu stützen, weist man häufig auf die Tatsache hin, daß in St. Gallen um die Mitte des 9. Jahrhunderts der irische Mönch Moengal oder Marcellus Gesangsunterricht erteilt hat. Er und sein Onkel Bischof Marcus sollen etwa im Jahre 850 in Liège (Lüttich) angekommen und von dort nach Rom gepilgert sein. Bei

[1] Perrona Scottorum, aus den Sitzungsberichten der K. b. Akad. der Wissenschaften, Philosoph.-Hist. Klasse, 1900, Heft IV.

[2] Einführung in die Gregorianischen Melodien, Bd. II, Leipzig 1912, S. 214ff.; ferner Bd. I, 1911, S. 250ff.

[3] Vgl. u. a. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde.

[4] Bd. II, S. 193.

[5] Ebenda, S. 202.

der Rückreise hielten sie sich in St. Gallen auf. Ekkehard berichtet, daß Moengal nach einiger Zeit die Verwaltung der inneren Schule des Klosters anvertraut wurde, wo er in Musik sowie in den sechs anderen „freien Künsten" unterrichtete[1]. Dabei ist aber nicht bewiesen, ob Moengal schon von Hause aus mit den römischen Kirchenmelodien bekannt war, oder gar, ob er sie in St. Gallen einführte. Der Dichter Sedulius widmet den Freunden Fergus, Blandus, Marcus und Beuchellus einen poetischen Willkommengruß bei ihrer Ankunft in Lüttich, worin aber Moengal nicht erwähnt wird[2]. Sein Name begegnet uns zum erstenmal in Ekkehards Beschreibung seiner Ankunft in St. Gallen. Es wäre also sehr wohl möglich, daß Moengal auf dem Festland studiert hatte, bereits ehe er die Reise nach St. Gallen in der Begleitung seines Onkels unternahm. In diesem Falle, wenn man dabei auch seine musikalische Begabung in Betracht zieht und die Tatsache berücksichtigt, daß er erst nach einer Weile im Unterricht tätig war, hätte er genügend Zeit gehabt, um sich mit der festländischen oder selbst mit der sanktgallischen Tradition vertraut zu machen.

In Irland wird zu dieser Zeit die Tradition des Kirchengesanges wohl eine andere gewesen sein. St. Patrick, der Apostel der Iren, brachte vermutlich schon im 5. Jahrhundert den Gesang aus Gallien mit, wo er 15 Jahre lang unter St. Germanus von Auxerre studiert hatte. Im zehnten Kanon einer Synode, der er beiwohnte, findet man den Psalmengesang erwähnt[3]. Näheres aber läßt sich über die Art dieses Gesanges nicht feststellen. Er wird wohl dem der gallischen Liturgie unmittelbar oder mittelbar nahe gestanden haben. Daß er aber gewiß kein römischer Gesang war, erfahren wir aus mehreren Stellen in den Schriften der angelsächsischen Chronisten, worin der Zwiespalt zwischen der Tradition, die von Augustinus und seinen Genossen im Jahre 596 direkt aus Rom überbracht wurde, und derjenigen, die von den irischen Missionaren in Nordengland gepflegt wurde, ans Licht kommt.

William of Malmesbury erzählt, wie Wilfrid, der im irischen Kloster Lindisfarne erzogen war, „nach Kent kam und dort die römischen Gepflogenheiten aufgeschlossen lernte, welche die Kenntnisse der Iren nun allmählich verdrängten" (ita Wilfrid Cantiam adveniens Romanas consuetudines, quae Scottorum scientiam vincebant, gnarus addidicit)[4].

Die römischen Missionare, darunter der Sänger Jakobus, der als Lehrer des Kirchengesangs tätig war, mußten im Jahre 633 aus Northumbria fliehen, infolge der Feindseligkeit des angelsächsischen Häuptlings. Danach drangen die Iren in das Gebiet ein und setzten sich dort eine Zeitlang fest. Es heißt aber, daß der Sänger Aeddi Stephanus, der um das Jahr 670 von Wilfrid herbeigerufen wurde, der erste war, der den römischen Gesang wieder einführte[5].

Am allerwichtigsten endlich sind einige Verordnungen des Konzils zu Cloveshoe, das im Jahre 747 stattfand, und auf eine allgemeine Reform, insbesonders auf die Neubelebung der uneinheitlichen und verfallenen liturgischen Praxis bedacht war. Die dreizehnte Verordnung heißt: „daß ... Feste in allen ihren ordnungsgemäßen Dingen ... auch in der Weise des Gesangs gefeiert werden nach Maßgabe des Vorbildes,

---

[1] Casus S. Galli cap. 2, 33; hrsg. von Meyer v. Knonau (Leipzig 1925), S. 4, 57ff.

[2] Vgl. Ludwig Traube, Poetae Latini Aevi Carolini, M.G.H., Bd. III (Berlin 1896), S. 199. Der von J. M. Clark gemachte Vorschlag (The Abbey of St. Gall, Cambridge 1926, S. 37), daß Fergus als zweiter Spitzname von Moengal gelten könnte, ist ohne jegliche Begründung, abgesehen davon, daß Moengal vor seinem Onkel nicht erwähnt worden wäre.

[3] A. W. Haddan and W. Stubbs, Councils and Ecclesiastical Documents relating to Great Britain and Ireland, Bd. II (Oxford 1869), S. 328—329. Vgl. auch J. B. Bury, The life of St. Patrick and his Place in History (London 1905), S. 233ff.

[4] N. E. S. A. Hamilton, Will. Malm. Mon. de Gestis Pontificum Anglorum (London 1870), S. 212.

[5] Beda, Hist. Eccl. Lib. IV, cap. 2; hrsg. von Charles Plummer, Bd. II (Oxford 1896), S. 205.

das wir von der römischen Kirche schriftlich besitzen" (ut ... festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus ... in cantilenae modo celebrantur, iuxta exemplar videlicet quod scriptum de Romana habemus Ecclesia); die fünfzehnte: „... daß man die gleiche monastische Psalmodie überall befolge, und man sich nicht herausnehme, etwas zu singen oder zu lesen, was die allgemeine Praxis nicht zuläßt, sondern nur singe oder lese ... was die römische Kirche gestattet ..." (... ut eandem monasterialis psalmodiae parilitatem ubique sectentur, nihilque quod communis usus non admittit, praesumant cantare aut legere, sed tantum quod ... Romana Ecclesia permittit cantent vel legent ...); die sechzehnte: „daß die Litaneien, d. h. die Rogationen ... am 25. April nach dem Ritus der römischen Kirche ausgeführt werden ... Und auch die drei Tage vor Christi Himmelfahrt ... gemäß dem Gebrauch unserer Vorfahren feierlich begangen werden" (ut laetaniae id est rogationes ... agantur ... die septimo Kalendarum maiarum, iuxta ritum Romanae Ecclesiae ... Et item quoque secundum morem priorum nostrorum, tres dies ante Ascensionem Domini in caelos ... venerantur)[1].

Die sehr bezeichnende Stelle hier „secundum morem priorum nostrorum" deutet auf die früheren irischen Missionare hin, und offenbar macht die Verordnung ein Zugeständnis den Anhängern des alten irischen Ritus, der immer noch fortlebte. Jedenfalls handelt es sich hier um die „Bittage"-Prozession und den Litaneigesang dabei; ob noch andere Gesänge, besonders solche zu der an die Prozession sich anschließenden Messefeier mitzuverstehen sind, kann nicht näher bestimmt werden.

Trotz der Bestrebungen von 150 Jahren war also in England für die römische Liturgie noch nicht eine einheitliche Praxis gesichert. In Irland fehlt jeder Beweis dafür, daß man sich mit solchen Bestrebungen überhaupt befaßte. Ein gewisser Partikularismus in Ritus und Organisation der Kirche hatte sich dadurch ergeben, daß Irland außerhalb des Gebiets der römischen Eroberung geblieben und dann vom 5. bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts durch die Wirren der Völkerwanderungen von der festländischen Kirche abgeschlossen war. Es hatte ja auch seine eigene, noch vornicäische Osterberechnung, ebenso seine eigene Art der Tonsur gehabt. Nach dem Konvent von Whitby im Jahre 664 gab man zwar diese Sondertraditionen allmählich auf; aber für die Festigkeit derselben ist es überaus bezeichnend, daß die Tonsur noch im 13. Jahrhundert nach irischem Brauch vorgenommen wurde, und daß der Osterstreit im Jahre 1444 wieder zum Ausbruch kam[2]. Aus den Quellen läßt sich sogar eine Steigerung der Verschiedenheiten in der Liturgie vernehmen[3], die zu Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet. Erst mit Gilbert, dem päpstlichen Legaten und Bischof von Limerick (etwa 1105—1145), fängt eine Reformbewegung an. In einem an den irischen Klerus gerichteten Brief schreibt dieser, er habe unternommen, die kanonische Einrichtung im Stundengebet und in dem gesamten festgelegten Kirchendienst niederzuschreiben; „... damit jene verschiedenartigen und schismatischen Kirchenordnungen, durch welche fast ganz Irland verwirrt sei, dem einen katholischen und römischen Offizium weichen" (canonicalem consuetudinem in dicendis horis, et peragendo totius ecclesiastici ordinis officio, scribere conatus sum; ... ut diversi et schismatici illi ordines quibus Hibernia poene tota delusa est, uni Catholico et Romano cedant officio)[4]. Die Synode von Cashel im Jahre 1172 verordnete, daß der gesamte Ritus forthin nach dem Gebrauch der Kirche in England geordnet

[1] Haddan and Stubbs, Councils and Ecclesiastical Documents, Bd. III, S. 367ff.

[2] Siehe G. T. Stokes, Ireland and the Anglo-Norman Church (London 1886), S. 364ff.

[3] Als typisches Beispiel dürfte man die Stelle im frühmittelalterlichen Leben der hl. Brigid erwähnen, wo diese in einer Vision das Singen eines „Ordo Romanus" hört und weise Männer ausschickt, ihr den „Ordo" zu bringen. Das Zurückgebrachte erwies sich aber nicht als das Gesuchte (siehe John Colgan, Triadis Thaumaturgae ... Acta, Louvaine 1647, S. 539ff.).

[4] F. E. Warren, The Liturgy and Ritual of the Celtic Church (Oxford 1881), S. 10.

werden sollte[1]. Und zu dieser Zeit, gegen Ende des 12. Jahrhunderts, fängt eine Einströmung englischer und festländischer Ordensgenossenschaften an, die über das ganze Land hin Stifte gründeten. Mit ihrem Eintreffen findet der irische Partikularismus und damit auch die irische liturgische Schrift ihr Ende.

Die Kirche in Irland war also die letzte in Westeuropa, die ihre liturgische Praxis einheitlich nach römischem Muster reformierte. Mit dem Gesang wird es nicht anders gewesen sein. Die Quellen liefern keinen Beweis dafür, daß der irische Gesang, der sich als verschieden vom englisch-römischen und vermutlich als ein Zweig des umfangreichen gallischen Liturgietypus erkennen läßt, noch vor den im 12. Jahrhundert getroffenen und nun durchgreifenden Maßnahmen zur Einführung des römischen Gesanges restlos untergegangen sei; mit dieser Feststellung hinwieder steht die andere Tatsache, daß frühe irische Neumendenkmäler absolut fehlen, in voller Übereinstimmung. Die erste bekannte irische Erwähnung des gregorianischen Chorals kommt in einem Gedicht des 13. Jahrhunderts vor, also nach der Reform und nach dem Auftreten der ausländischen Orden[2]. Dies eine steht hier bereits fest, daß den Iren die Rolle, die ihnen bisher für die Entwicklung der Neumen und für die Grundlagen der sanktgallischen Choraltradition zugesprochen wurde, keinesfalls zukommt.

Besonders das Konzil zu Cloveshoe, das zu dem „saecularium poetarum modus", den „citharistae aliique fidicines" usw. Stellung nimmt, ist auch zur Erklärung der weltlichen Musikpflege und der frühen Mehrstimmigkeit herangezogen worden — von verschiedenen Autoren in verschiedenem Sinne. Wie sich nun unsere obigen Feststellungen hier auswirken, muß den berufenen Vertretern dieser Forschungsgebiete überlassen bleiben.

Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters Nachtrag[3]

Von

Otto Ursprung, München

Der im dritten Heft des laufenden Jahrgangs der ZMW veröffentlichte Aufsatz war aus einem mir übertragenen Referat über Riberas Buch hervorgegangen. Einerseits da ich mich befliß möglichst kurz zu bleiben, anderseits da die Aufsatzkorrekturen mich mitten in einer anderen Arbeit überraschten, hatte ich seinerzeit einige Dinge unterdrückt oder sie sind mir in der Korrektur entgangen, die ich hier nachtragen möchte.

1. Unser bekannter Anonymus IV, in dem Kapitel „De punctis vel notis" (Couss. Script. I, 339ff.), bringt die arabischen Termini Elmuahym und Elmuarifa. Farmer

[1] Siehe David Wilkins, Concilia Magnae Britanniae et Hiberniae, Bd. I (London 1737), S. 473.

[2] Zeitschrift für celtische Philologie, Bd. VIII, S. 114.

[3] Zu ZWM XVI, S. 129ff.

faßt die Grundbedeutung derselben als „nota“ d. i. Note auf. Dazu äußert sich J. Handschin, Zur Leonin-Perotin-Frage (ZMW XIV, 312f.) in seiner bekannten gründlichen Weise; er gelangt zum bündigen Nachweis: diese Termini sind als Bezeichnungen für Rhombe und unregelmäßiges Viereck zu verstehen, wie sich aus der von dem Engländer Adelrad von Bath etwa 1120 gefertigten lateinischen Übertragung einer arabischen Übersetzung des Euklid ergibt. Da spielt also wieder die Geschichte der mathematischen Wissenschaften, insbesondere die Vermittlung der antiken griechischen mathematischen Schriften durch die Araber herein, worauf ich bereits in meinem Aufsatz „Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag usw.“ unter Zitierung der Spezialarbeit von A. A. Björnbo hingewiesen habe (ZMW XII, 206). Auch Handschin sagt, daß das Auftreten dieser Termini nicht geeignet ist, als Beweis arabischen musikalischen Einflusses zu dienen.

2. Hig. Anglès, El Codex musical de Las Huelgas Bd. I (1931), äußert sich an mehreren Stellen gegen die arabische Einflußthese. Seite 34f. spricht er von der mehr als fragwürdigen Persönlichkeit des Virgilius (Cordubensis), welcher der Schule von Corduba des 13. Jahrhunderts zugeordnet wird, und von seiner Organumlehre; dabei erwähnt er auch, daß Farmer seine in der Schrift 1925 noch positiv gehaltene Stellungnahme zu diesem Virgilius nachher in dem Buch von 1930 revidiert hat. Dies sei hier zugunsten Farmers (dessen Buch mir, wie im Aufsatz gesagt, nicht zur Verfügung stand) loyalerweise hervorgehoben.

Bereits Beichert, in seinem Aufsatz im Kirchenmusikal. Jahrbuch 27, 16[1], hat die erste Auffassung Farmers als zu weitgehend angezweifelt. Die Stelle bei Beichert Seite 21 „Alii Ispahani“ hatte ich während meiner Aufsatzkorrektur sogar nochmals nachgeprüft und dann, da sie nicht von Mehrstimmigkeit handelt, den Passus hierüber in meinem Aufsatz Seite 137 zu streichen, dennoch übersehen. Meine diesbezügliche Bemerkung ist also zu tilgen.

Anderseits darf wohl dem Wunsche Ausdruck verliehen werden, es möchten einmal geschlossene arabische Musiktraktate, auf die bei Anglès Seite 22 verwiesen ist, einer eingehenden Untersuchung unterzogen werden.

3. Für die Verwendung von Rotschrift seit alters, worauf ich in meinem Aufsatz Seite 138 hingewiesen habe, bot die Papyrus-Ausstellung der Münchener Staatsbibliothek im Sommer 1933 ein sehr vielsagendes Beispiel. Hier wurde auch ein mehrere Meter langer sog. Totenpapyrus aus der Ptolemäerzeit, etwa 3.—2. Jhr. v. Chr., gezeigt, der sogar viele eingestreute Schriftpartien in rot bringt und für die zahlreichen Illustrationen hier neben schwarz als Hauptfarbe reichlich rot und gelb, sowie seltener auch blaugrau verwendet. Die Farben der Neumenlinien leiten sich also in einheitlicher Linie der Schreibpraxis her, ohne arabischer Anleihen zu bedürfen.

4. An der Diskussion contra Ribera hatte sich bereits Jean Beck im Chansonnier Cangé II, 32 (1927) beteiligt, ferner Friedr. Gennrich in seinem bekannten Aufsatz „Zur Ursprungsfrage des Minnesangs“ (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. VII, 1929).

5. Es ist wohl schon in weiteren Kreisen bekannt geworden, daß die Frage nach den historischen Grundlagen der Gralsage neu aufgerollt wurde. Otto Rahn, Kreuzzug gegen den Gral, 1933, hatte sie in der Albigenser- und Katharer-Bewegung in Südfrankreich gesucht. Diese These ist mit Recht bereits wieder abgelöst durch die Darstellung des Friedr. v. Suhtscheck (Vorbericht in Deutsche Rundschau 1933, S. 122—130), die das Hochland von Iran als Heimat der Gralsage bezeichnet und die Vermittlung an das Abendland einem armenischen Geistlichen namens Giŭt (das Kyot-Problem bei Wolfram von Eschenbach!) und den Kreuzzügen zuschreibt. Da werden also noch erlesene Geister auf den Plan gerufen werden, um diese Streitfrage auszutragen. (Über den Stand der Gralsage-Forschung vom Jahre 1932 siehe Lexikon f. Theologie u. Kirche IV, 639f., Artikel Gral, von dem Münchener Romanisten H. Rheinfelder).

Was uns augenblicklich an der Gral-Parzival-Forschung besonders interessiert, ist dies: R. Wagners Deutung von Parzival-Parzival = „reiner Tor" geht auf eine Ableitung aus dem Arabischen zurück, die J. Görres in der Einleitung seiner Ausgabe des „Lohengrin" usw., 1813, der ersten neuzeitlichen Erschließung des Lohengrin-Gedichtes, niedergelegt hatte. Hier hat also eine aus der Frühzeit der arabischen Einflußthese stammende Auslegung Heimatrecht in der Weltliteratur erhalten.

Kleine Beiträge

Neu aufgetauchte Kantaten von Emanuel d'Astorga. Im Jahre 1929 hat die Sächsische Landesbibliothek zu Dresden einen Band Kantaten von Emanuel d'Astorga durch das Antiquariat R. Legouix in Paris erworben. Eine flüchtige Durchsicht des Bandes ergab, daß hier eine aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammende Abschrift vorliegt und daß sich unter den vierzehn darin vereinten Kantaten vier befinden, von denen ich bei meinen Astorgaforschungen keine Kunde erhielt, die also in meiner Astorgamonographie noch nicht berücksichtigt sind. Grund genug, diese neu aufgetauchten Werke und den sie enthaltenden Band näher zu untersuchen.

Schlägt man die in Leder gebundene, mit Musica 2360 K 1 bezeichnete Handschrift auf, so wird das Auge überrascht von dem in den lebhaftesten Farben gehaltenen Schmucke des Titelblatts. Ein dem Querformat des Buches entsprechender ovaler Blumenkranz ist mit großer Sorgfalt auf das erste, von Notenlinien freie Blatt gemalt. Akelei, Rosen, Boretsch und andere Blumen schlingen sich ineinander. Auch die Anfänge der einzelnen Kantaten haben — allerdings auf das bereits rastrierte Papier aufgemalte — Initialen mit Blumen- und Fruchtornamentik.

Auf dem Titelblatt steht inmitten des Blumenkranzes das Wort CANTATE, sonst nichts weiter. Auch im Innern des Buches ist nirgends ein Komponistenname von alter Hand hinzugefügt. Wohl trägt aber die erste Kantate die modernen Schriftzüge: „Toutes ces Cantates sont d'Astorga. A. Wotquenne 1927". Der Band hatte also dem ausgezeichneten Kenner der älteren Musikliteratur, Alfred Wotquenne, früher in Brüssel, jetzt in Antibes, vorgelegen. Durch ihn suchte ich Näheres über die Herkunft des Manuskripts zu erfahren. Er teilte mir mit, daß er den Band um 1895 in einem Antiquariat in Venedig gekauft hatte. Bis zum Verkauf durch Legouix war die Handschrift in seinem Besitz geblieben. Die Herkunft aus Venedig bestätigt, was schon aus der Schrift (besonders der Wortschrift) zu schließen war, daß das Manuskript in Italien hergestellt worden ist. Die Abschrift zeigt durchweg die gleiche Kopistenhand. Die Singstimme ist bei allen Stücken im Altschlüssel notiert. Wahrscheinlich ward die Abschrift für einen Liebhaber des Gesanges angefertigt, der hier vereinigen ließ, was er an Kantaten von Astorga erreichen konnte. Der Besitzer der Sammlung mochte es nicht erst für nötig halten, den Namen des Komponisten auf dem Titel anbringen zu lassen, da er und jeder Kenner der zeitgenössischen Kantatenliteratur, der hineinblickte, Bescheid wußte. Doch ist es auch möglich, daß der Komponistenname auf dem Schmutztitelblatt stand, das beim Einbinden entfernt wurde. Das rote Blättchen mit der Bezeichnung „E. d'Astorga, Cantate, Ms." ist erst neuerdings in Dresden auf dem Rücken des Einbandes angebracht worden.

Der Band enthält auf 152 weitläufig beschriebenen Seiten die folgenden Kantaten:

1. Son più dì che sospirando
2. Non so, non so, d'Irene mia
3. Tu parti, amato bene
4. Palpitar già sento il core
5. Amor, amor vincesti
6. Quando penso agl'affanni
7. Torna Aprile e l'aure scherzano
† 8. Dopo l'orrido verno
9. Dissi t'amo, o bella Irene
†10. Stupor delle foreste

11. Antri amici, a voi ritorno
12. E come e dove
†13. Pensier che insidioso
†14. Innocente sospiro

Die mit † bezeichneten Kantaten sind die neu aufgetauchten. Die übrigen finden sich abschriftlich in verschiedenen Bibliotheken. Quando penso agl' affanni (Nr. 6) ist eine der verbreitetsten, demnächst E come e dove (Nr. 12); von der ersten sind sechs, von der zweiten fünf alte Abschriften nachweisbar. Von Nr. 1, 3 und 7 sind mir je vier Abschriften bekannt. Palpitar già sento il core (Nr. 4) hat Hugo Riemann bearbeitet und bei Siegel in Leipzig herausgegeben. Von zwei Kantaten ist das Entstehungsjahr aus anderen Abschriften bekannt: Nr. 1: (Son più dì) stammt aus dem Jahre 1709, Nr. 6 (Quando penso) aus dem Jahre 1712. Die ohne das Zeichen † gelassenen, bereits bekannten Kantaten sind unzweifelhaft echte Arbeiten Astorgas. Wie steht es aber um die vier, denen wir zum erstenmal begegnen? Sind sie wirklich auch von Astorga, oder sind sie ihm vielleicht zu Unrecht zugeschrieben worden?

Textlich unterscheiden sie sich nicht von den anerkannt echten Schöpfungen des Meisters. Das Bächlein, das zum Ziele eilt wie der Hirt zur Hirtin (Nr. 8), der Zauber in der Stimme der schönen Filomena (Nr. 10), Klage über Untreue (Nr. 13) und der Seufzer als Liebesbote (Nr. 14) sind die Stoffe, die in üblicher Weise behandelt werden. Die äußere musikalische Anlage ist die vieler Astorgascher Kantaten: zwei Arien, jede durch ein Rezitativ eingeleitet. Die erste Arie die gewichtigere, die zweite die leichtere, „galante". Soweit befremdet uns nichts.

Betrachten wir aber die vier Kantaten auf ihre musikalische Gestaltung hin, so ergibt sich, daß wohl Nr. 8, 13 und 14 die Hand Astorgas aufweisen, daß aber Nr. 10, Stupor delle foreste, Züge trägt, die von seiner Schreibweise abweichen. Die erste Arie, Fu dardo amoroso, zeigt in ihrem Hauptsatz zwei zu wiederholende Teile, deren zweiter nochmals eine Wiederholung der zweiten Hälfte dieses Teils enthält (durch 𝄋 bezeichnet). Diese Form der Wiederholung ist in echten Astorgaarien nicht anzutreffen. Ebensowenig findet man dort eine zweistimmige Führung des Basses, wie sie an zwei Stellen der genannten Arie erscheint. Noch mehr Bedenken erweckt die zweite Arie „Sù, bella, sù". Hier setzt die Singstimme ohne Vorspiel mit Continuo ein; die sechstaktige Periode wird sofort repetiert. Ein motivisches Nachspiel führt vom Hauptteil nicht etwa zu einem Mittelsatz hinüber, sondern zu einer notengetreuen Wiederholung des Hauptteils auf anderen Text — das Ganze erscheint also wie ein zweistrophiges Lied. Diese Form kommt jedoch in gut beglaubigten Werken Astorgas nicht vor. Ich kann etwas Ähnliches nur in der Kantate „Clorinda, anima mia" nachweisen, einer Komposition, die ich (auch aus andern Gründen) unter die zweifelhaften Werke Astorgas einreihen mußte (Bd. 2, S. 217 meiner Schrift). Beide Arien haben nicht die herbe Kraft des Ausdrucks, die die echten Arien Astorgas auszeichnet. Ihre Melodik ist weich und gefällig. Sie zeigen nicht die breit ausgestaltende, mit Behaglichkeit im Detail verweilende, immer neue harmonische und rhythmische Feinheiten findende Hand Astorgas. Alles ist klein, unbedeutend. Auch rein äußerlich, durch ihre Kürze, sticht die Kantate von den echten Kantaten Astorgas ab. Alles in allem: diese Komposition stammt sicher nicht von unserm Meister. Vermutlich geriet sie unter seine Werke, weil der Anfang der Melodie der ersten Arie eine gewisse Ähnlichkeit mit echten Astorgaschen Gedanken zeigt, z. B. mit den Anfängen der Arien Quel vago viso (zweite Arie von „Del sol cocente") und Per un momento (zweite Arie von „Sento nel seno"). Auf den ersten Anblick hin, wenn man das Werk nicht näher prüft, kann man es wohl für eine Arbeit Astorgas halten.

Die anderen drei für uns neuen Kantaten zeigen aber, wie schon bemerkt, untrüglich die Hand Astorgas. Großes Pathos herrscht in den Rezitativen. Von hoher Schönheit ist der Schluß des Eingangsrezitativs der Kantate „Innocente sospiro" (Nr. 14). Besondere Wirkung wird dadurch erzielt, daß der Baß seine Ruhelage

verläßt, beweglich aufs Ziel losschreitet und der Gesang arios ausklingt, ein von Astorga gern angewandter Kunstgriff, auf den ich S. 83f. des 2. Bandes meiner Astorga-Schrift hingewiesen habe. In den Arien umklingt uns die vornehme, gewählte Tonsprache Astorgas mit ihrer barocken Redseligkeit. Kraftvoll fundiert, baut sich jede der Arien großzügig auf. Imitatorische Verflechtungen treten ein. Kühne Modulationen finden sich in den Mittelsätzen, so z. B. in der zweiten Arie von Pensier che insidioso (Nr. 13): „Non turbar". Hier erscheint auch die von Astorga gern angewandte Synkopierung, bei der zwei $^3/_8$Takte als ein $^6/_8$Takt geschrieben werden.

Nach unseren Untersuchungen haben wir also eine Bereicherung der echten Kantaten um drei festzustellen: Dopo l'orrido verno — Pensier che insidioso — Innocente sospiro, der untergeschobenen um eine: Stupor delle foreste. Mithin ändert sich die Zahl der auf S. 74 des 2. Bandes meiner Astorgamonographie angegebenen Werke. Von Astorga sind 164 Kantaten und 8 Duette, zusammen 172 Kammerkompositionen nachweisbar, deren Echtheit außer Frage steht. Die Zahl der unechten Werke wird auf 16 erhöht.

Auch die auf S. 223f. des 2. Bandes meiner Schrift aufgestellte Liste der gedruckten Kammerkompositionen Astorgas bedarf einiger Ergänzungen. Nach dem Jahre 1919, in dem jener Band erschien, sind zwei Arien zum erstenmal gedruckt worden; ferner hat ein bereits durch den Druck bekanntes Duett in einer Duettsammlung Aufnahme gefunden.

Maffeo Zanon gab 1922 bei G. Ricordi & Co. „30 Arie antiche della scuola Napoletana" heraus, deren erste Nummer (118632) zwei Arien Astorgas umfaßt. Die erste bildet den Anfang der Kantate „Come lieto il ruscelletto". Die Vorlage dazu bildet eine Kantate (Nr. 4) aus der von Astorga selbst im Jahre 1726 in Lissabon in Druck gegebenen Sammlung, von der das einzige nachweisbare Exemplar im Liceo Musicale zu Bologna bewahrt wird. Der spanische Text, der in dem Originaldruck über dem italienischen steht, ist von Zanon weggelassen. Die andere Arie beginnt: „S'era spento a poco a poco". Zanon verrät nur, daß die Vorlage dazu ein Manuskript im Konservatorium zu Mailand ist. Ich ermittelte ihre Zugehörigkeit zu der Kantate „Pensier che con l'imago", von der sich auch in der Santinischen Sammlung in Münster eine Abschrift befindet. Die erwähnte Arie ist die erste nach dem Eingangsrezitativ. Beide Arien sind gute Beispiele von Astorgas Stil. Die Bearbeitung durch Zanon ist ausgezeichnet: der Zeitstil ist durchaus gewahrt. Leider wiederholt Zanon (1922) in der biographischen Vorbemerkung die Märchen über Astorga, die sich von Rochlitz bis zu Pohl-Grove in der musikgeschichtlichen Literatur eingenistet haben, obwohl ich deren Unwahrheit bereits 1911 im ersten Bande meines Astorga nachgewiesen habe. Seit 1916 hat Riemanns Musiklexikon die von mir gewonnenen neuen biographischen Daten weitesten Kreisen zugänglich gemacht.

Das Duett, auf das ich hindeutete, beginnt „Vo cercando fra le ombre" und findet sich in dem 1927 erschienenen 3. Bande von Franziska Martienssens Sammlung „Duettenkranz" (Leipzig, C. F. Peters). Es zählt als Nr. 4 (S. 16). Wie dort auch angegeben, ist es ein Nachdruck der Bearbeitung von Ludwig Landshoff, die dieser in seiner Sammlung „Alte Meister des Bel canto" veröffentlicht hat. Bei einem Neudruck von Martienssens Sammlung ist die Angabe der Lebensdauer Astorgas (im Inhaltsverzeichnis) zu berichtigen. Bei Landshoff findet sich bereits das Richtige, was die Herausgeberin nicht beachtet hat. Hans Volkmann (Dresden)

Würfelmusik: In der ZMW (Jg. XII, S. 595) veröffentlichte Otto Erich Deutsch einige Anmerkungen zum Thema der mechanischen Kompositionsanweisungen. Das Wesentliche ist die Klärung der Mozart zugeschriebenen Drucke mit „Anleitungen mit zwei Würfeln zu komponieren, ohne etwas von der Musik oder der Komposition zu verstehen". Die Frage der Echtheit wird nur durch einen glück-

lichen Zufall zu entscheiden sein. Die Spielerei lag in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Luft, stets auch klar als solche gekennzeichnet. Joh. Ph. Kirnberger, den wir zunächst doch wohl als den Vater der in der Folge anschwellenden Würfelmusik-Literatur betrachten müssen, schreibt in der Vorrede zu „Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist“ (Berlin 1757): „Durch den mit Fleiß gewählten altfränkischen Titel hat man stillschweigend zu verstehen gegeben, daß man sich eben nicht die Componisten von Profession durch die Bekanntschaft dieses Spielwerkes verbindlich machen will“. Es soll nur ein Spiel sein, das die Liebhaber der Musik, „die der Setzkunst gar nicht kundig, zuweilen in ihren Ergetzungsstunden mit dem L'Hombre-Tische verwechseln können“.

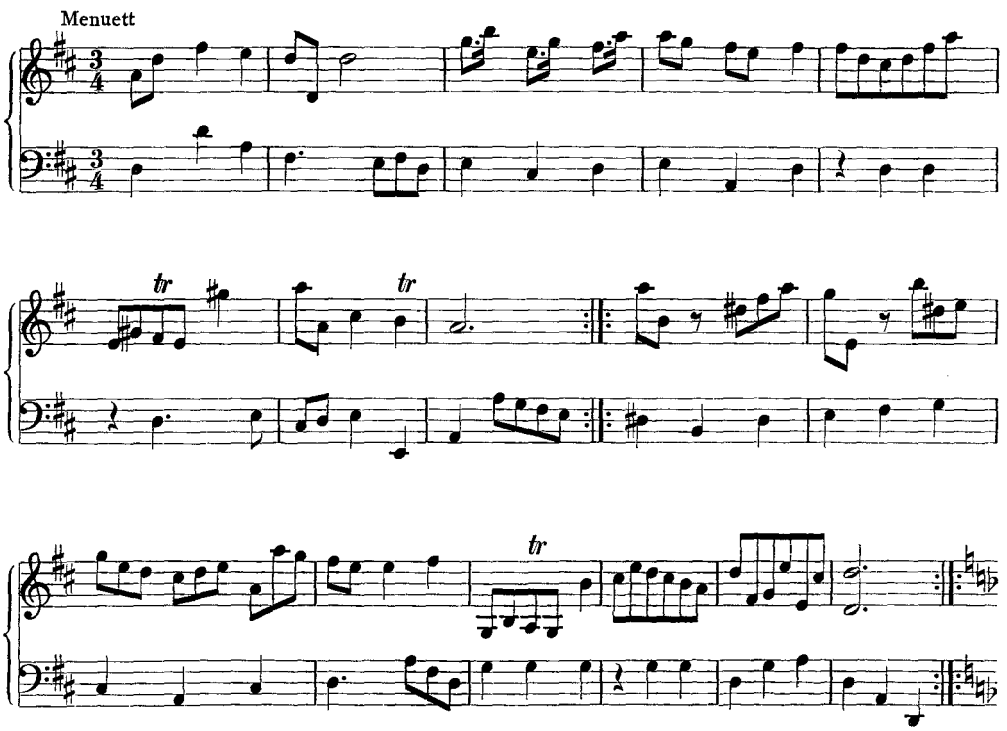
Diese Art von Spielerei kann nur einer Geistigkeit entspringen, wie sie das sterbende Rokoko verkörpert. Jedes Spiel ist schließlich eine Spiegelung der wahren Gedanken. Das rationalistische Zeitalter erwägt durchaus ernsthaft die Möglichkeit des mechanischen Komponierens an mehr als einer Stelle. 1739 bringt L. Mizler sein Werk heraus: „Die Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine aufs deutlichste vorgetragen“. Es ist allerdings nicht anzunehmen — das sei als Einschaltung festgestellt —, daß Ph. Em. Bach hierauf um 1790 (!) mit einer „Anleitung, soviel Walzer als man will mit Würfeln zu komponieren“ geantwortet habe (Moser, Gesch. d. deutschen Musik II, 1, S. 312), denn es lagen schon eine Reihe ähnlicher Anweisungen dazwischen, und die Antwort wäre reichlich post festum gekommen. Zudem ist die Autorschaft Ph. Em. Bachs ungeklärt. Die Veröffentlichung Mizlers von 1739 erweist, daß die Regeln der Musiktheorie jetzt den veränderten Anforderungen der Zeit entsprechend im Sinne der rationalistischen Denkweise auf mathematischer Grundlage abgeleitet werden. Von hier aus wird auch faßbar, daß Johann Philipp Kirnberger fast ein halbes Jahrhundert später ernst genommen sein wollte mit seiner „Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln“ (Berlin 1783). Er nimmt für sich in Anspruch, der erste gewesen zu sein, der diese Idee hatte. „Die Aufgabe ist diese: man soll einen Gesang für alle Instrumente von drey oder vier Theilen machen und darin die leidenschaftlichen Charaktere abbilden, so daß Zuhörer von vermischten Temperamenten unterhalten werden“. Er bezieht auch Trios, Symphonien und Ouvertüren ein, nicht aber die Fuge einer Ouvertüre.

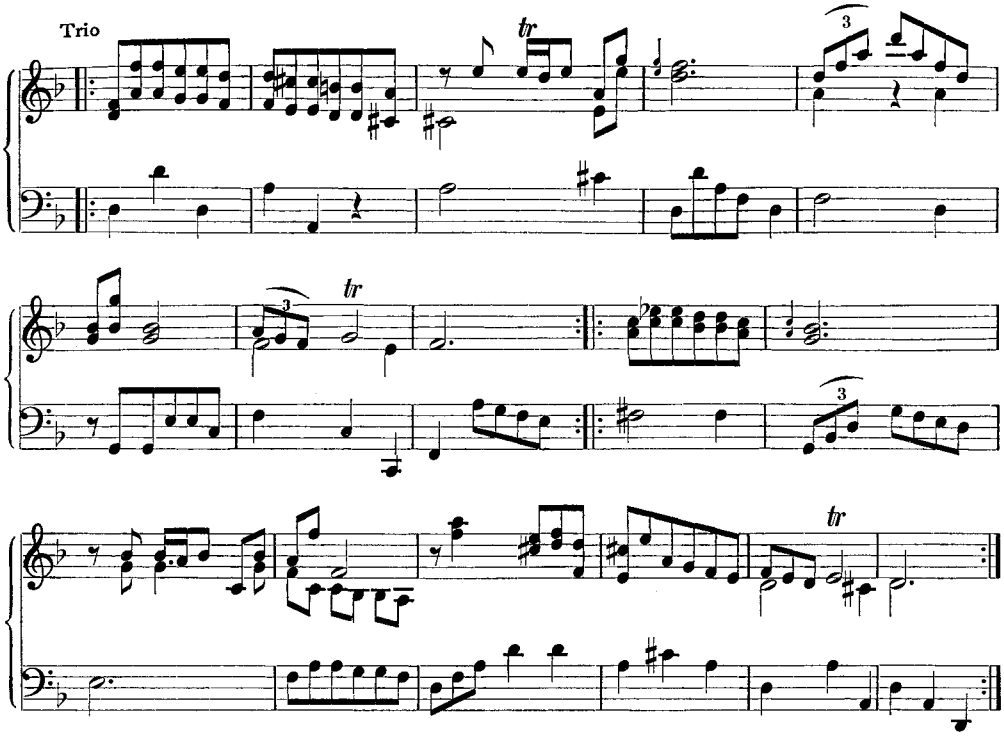
Die Methode mutet recht primitiv an! „Man nimmt ein Stück von einem guten Meister, oder um noch mehr hervorzustechen von sich selbst und macht zum Baß eine ganz andre Melodie. Da nun eine Note einen vielfachen Werth haben kann, so hebt schon die verschiedene Gattung der Noten selbst die Aehnlichkeit einer bereits bekannten Melodie auf; diese melodische Schönheit wird aber durch die mit der Baßstimme vorgenommene Veränderung noch stärker und kräftiger. Ferner man setzt zu der neu erhaltenen Melodie einen Baß; dadurch ist nun weder Baß- noch Diskantstimme mehr der ersten ähnlich“. Kirnberger fährt fort: „Diese Methode ist so allgemein, daß sie die strengste Prüfung aushält; es kann nehmlich umgekehrt und zu einer Melodie ein anderer Baß gesetzet werden“. Als Bekräftigung und zugleich als Beleg für die praktische Verwendbarkeit seiner Methode fügt er hinzu: „Der Herr Kapellmeister Schulze (Joh. A. P. Schulz) im Dienste seiner Kgl. Hoheit des Prinzen Heinrich Durchl. hat von einem Graunschen Trio den Baß beibehalten und 2 neue Stimmen dazugesetzt“. Erforderlich ist für Kirnbergers „Methode“ immerhin noch die Kenntnis des reinen Satzes und „die, Imitationen nach Gefallen anzubringen“. Der Wechsel von Takt- und Tonart wird ebenfalls empfohlen. — Bezeichnend für die geistige Haltung Kirnbergers und seiner Epoche ist die Art der Erörterung der Inspiration, deren Vorhandensein auch die rationalistischen Autoren voraussetzen, für die Entstehung einer Komposition; aber man ist der Meinung, daß sie nötigenfalls auch künstlich hervorgerufen werden könne, eine Tatsache, die im Zeitalter der Pflichtkompositionen für Kirche und Regentenhöfe nicht unwesentlich gewesen sein mag. Kirnberger fragt: „Wie kann man einen

Reichtum von Melodien erhalten, wenn man dazu und zum Schreiben nicht aufgelegt ist? ... Man nimmt ein paar Töne aus verschiedenen Harmonien; wenn man einige Takte dazu gesetzt hat, so gerät man ins Feuer, vergißt die paar harmonischen Töne und wird sein eigener Schöpfer; aber diese paar Töne selbst wollen gegeben sein". Hierfür empfiehlt er F. Geminianis „Dictionnaire harmonique", Amsterdam 1756, und sein eigenes Lehrbuch des reinen Satzes.

Demgegenüber ist Kirnbergers zuerst genanntes Büchlein von 1757 einer anderen Einstellung entsprungen. Im Vorbericht heißt es: „Ein jeder, der nur Würfel und Zahlen kennt, und Noten abschreiben kann, ist fähig, so viele der genannten kleinen Stücke zu componieren, als er nur verlanget", also in diesem Falle Menuette und Polonaisen. Obwohl Deutsch auch Kirnberger nicht als letzten Ahnherrn dieser Spielerei gelten lassen möchte, ist es mir trotz langjährigen Suchens nicht gelungen, ein älteres Werk aufzufinden.

Das Büchlein enthält zwei Haupttabellen, eine für die Polonäsen, die andere für die Menuette. Darauf folgen in zwei Abteilungen eine Menge nummerierter Takte im Klaviersatz. Der Hergang der „schöpferischen Handlung" ist folgender: man würfelt einmal, sucht in der zugehörigen Tabelle die Rubrik für den ersten Wurf, geht in die durch die erwürfelte Augenzahl bestimmte Kolonne und findet dort eine Zahl, die den herauszuschreibenden Takt angibt. Auf diese Weise ist nach acht Würfen der erste Teil etwa eines Menuetts fertig. Die große Zahl der möglichen Kombinationen schließt aus, daß die Kompositionen ausprobiert sein könnten. Es kam für den Verfertiger des Spielwerks lediglich darauf an, den harmonischen Anschluß so zu fassen, daß eine annehmbare Folge herauskam. Verblüffend ist allerdings, daß tatsächlich vielfach Tonsätze dabei entstehen, denen man ihren eigenartigen Ursprung nicht anzumerken braucht. Als Beispiel ein Menuett aus dem Kirnbergerschen Werk, das nicht etwa zusammengesucht wurde, sondern das ganz auf den Zufälligkeiten des Würfels aufgebaut ist.





Es gibt wohl Unebenheiten der Melodieführung, die Triolen im zweiten Teil des Menuetts von Takt 3 gehen vielleicht rhythmisch nicht reibungslos in Takt 4 über, und Takt 5 fällt imgrunde aus dem Rahmen. Aber man spiele das Menuett versuchsweise jemand vor, der nichts über seinen Ursprung weiß, und es werden kaum noch Beanstandungen vorhanden sein. Die Menuette Kirnbergers stehen in *D*dur, die Trios in *d*moll. In den Trios überraschen die Ansätze zu einer stimmigen Durchführung und die Vielfalt der harmonischen Wendungen. — Bei G. L. Winter in Berlin erschien gleichzeitig eine deutsche und eine französische Ausgabe, und nach Eitner besitzt die Hofbibliothek Wien als Manuskript noch ein weiteres Werk Kirnbergers: „Der neue Menuetten-Trio- und Polonesen-Compositor, welcher mittelst 1 oder 2 Würfeln, oder auch nur nach den Zahlen . . . von obigen Musique-Stucken . . . zu verfertigen . . . gefällig ist".

So beliebt die Spielerei zweifellos gewesen sein muß (die vielen Ausgaben bestätigen das), so wenige Exemplare sind anscheinend in unsere Zeit gerettet. Das bei Deutsch genannte Werk „Gioco filarmonico", das unter dem Namen Joseph Haydns erschien, hat zwei Auflagen erlebt (die 1. Neapel 1793 [?], die 2. Neapel 1812). Die 2. Aufl. ist nicht nachweisbar. Dann scheint sich Rellstabs anonyme Publikation, die Walzeranleitung, anzuschließen, die man Ph. Em. Bach zuschreibt. Betreffs Mozart bringt Deutsch alles erfaßbare Material bei. Im folgenden seien einige Veröffentlichungen verzeichnet, deren Titel überliefert sind, die aber bisher in deutschen Bibliotheken nicht aufgefunden werden konnten:

F. G. Hayn: Anleitung mit Würfeln Anglaisen zu componiren. Dresden 1798.

J. C. Graf: Musikspiel oder Tabelle, unzählige Märsche für Pianoforte oder andere Instrumente mittelst Würfel zu erfinden. Mainz, Schott.

C. H. Fiedler: Musikalisches Würfelspiel oder der unerschöpfliche Ecossaisen-Componist. Hamburg 1801.

L. Fischer: Musikalisches Würfelspiel oder Kunst, durch Würfel Kindern (— und

auch Großen!) leicht und auf angenehme Weise die Noten im Violin- und Baß-Schlüssel zu lehren. Weimar, Wentzel.

[G. Catrufo:] Barême musical, ou l'art de composer la musique sans en connaitre les principes par J. A. S. C. Paris 1811, D. Colas.

Damit haben wir das Gipfelwerk dieser Anweisungen erreicht, das einen Teil der oben angeführten Publikationen ausgelöst haben wird: Antonio Calegaris „Gioco pitagorico musicale col quale potrà ognuno, anco senza sapere di Musica, formarsi una seria quasi infinita di picciole Ariette, e Duettini per tutti li Caratteri, Rondò, Preghiere, Polacche, Cori ec., il tutto coll'accompagnamento del Pianoforte o Arpa, o altri Strumenti", bei Sebastian Valle, Venedig 1801. 1802 ging Calegari nach Paris, wo er noch im selben Jahre eine Umschrift des italienischen Werkes für Frankreich herausgab: „L'art de composer de la musique sans en connaitre les éléments". Gerber schreibt: „Diese unter den Deutschen schon länger als 30 Jahre bekannte Spielerey fand auch bey den Franzosen so vielen Beyfall, daß er schon im folgenden Jahre eine neue Ausgabe davon besorgen mußte". Sie war Mad. Josephine Bonaparte gewidmet. Calegari zugeschrieben wird dann noch folgende deutsche Ausgabe: „Wie die Würfel fallen! Ein Scherz der Tonkunst, um mit drei Würfeln leicht Walzer zu setzen. Opus 15. Braunschweig bei Spehr". Hieran ist die Komplizierung ein Kuriosum, die durch die Verwendung von drei Würfeln entsteht. Ein Exemplar davon ist noch nicht auffindbar gewesen.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß Calegari im Prinzip auf Kirnberger zurückgeht, aber er bringt das harmlose Spiel auf die Höhe eines regelrechten Sportes. Originell ist seine Begründung und Rechtfertigung: „Es ist augenscheinlich, daß die Musik, die als die Sprache des Herzens angesehen wird, wie jede andere Sprache ihre Wendungen (ses phrâses), ihren Satzbau (ses périodes), ihre Worte, Silben und Buchstaben haben muß". Calegari, „pénétré de ce vérité et guidé par son génie, a composé une espèce de langue musicale, ayant environ 1400 notes musicaux ou mesures qui, réunies par une certaine méthode, qu'on pouroit appeler une Syntaxe musicale, servent à former des phrâses avec lesquelles on compôse differens morceaux de musique". — Wenn man will, kann man in dieser Theorie einen letzten Niederschlag der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts sehen, die ja ebenfalls bestimmten musikalischen Wendungen ganz real bestimmte Gefühls- und Empfindungsauslösungen zuschrieb.

Calegari läßt also auf mechanischem Wege Arien und Duette „komponieren", und er gibt bis ins Einzelne an, wie die Texte unterzulegen sind und was sonst bei der Herstellung eines ordentlichen Musikstückes zu beachten sei. Für den Fall, daß eine Frage die Zeile abschließt, sind besondere Takte vorgesehen und selbstverständlich sind eine Reihe der gangbarsten Versmaße berücksichtigt. Versucht man es einmal mit der „Vertonung" einer italienischen Arie oder eines Duetts nach seinem Rezept, ist man erstaunt, wie „ausdrucksvoll" und originell die Texte meist in Musik gesetzt sind. Calegari arbeitet mit Synkopen und starken dynamischen Kontrasten, dazu mit vielen Septimenakkorden. Für den Fall, daß eine zu verwunderliche Ausdrucksstelle unterläuft, gibt der Verfasser den Rat, auch einmal einen Takt auszuwechseln, aber das tritt selten genug ein. Die Vertonung erfolgt nicht einmal syllabisch. Besser hätte niemand das leergelaufene Pathos der damaligen Opernarie ad absurdum führen können, als es diese Würfelanweisung tut, denn der Leerlauf der schematisierten Form ist so getreu getroffen, daß der Kenner der vergessenen Repertoirekomponisten der Jahrhundertwende nicht selten alten Bekannten zu begegnen meint. Der französischen Ausgabe sind noch besondere Abteilungen für Stücke verschiedenen Charakters beigegeben. — So rasch wie diese musikalische Merkwürdigkeit in Mode kam, so rasch geriet sie wieder völlig in Vergessenheit, nur mehr hier und da als Scherz zweiter Ordnung noch angewandt, während sie vielleicht eine halbwegs notwendige Überspitzung des Geistes der Aufklärung war.

Herbert Gerigk (Danzig)

Bücherschau

Cottas, Vénétia. Le théâtre à Byzance. gr. 8°, 291 S. — L'influence du drame „Christos paschon" sur l'art chrétien d'Orient. Avec 16 planches. gr. 8°, 122 S. Paris 1931, Paul Geuthner.

Der Verlag Paul Geuthner in Paris, der unserer Wissenschaft, und zwar speziell der vergleichenden Musikwissenschaft und musikalischen Folklore, bereits des öfteren eine Reihe wertvollster Publikationen geschenkt hat, hat mit den vorstehend angezeigten Werken neuerlich unsere Literatur bereichert. In dem ersten der beiden genannten Werke bietet die Verfasserin eine sehr eingehende und auf umfangreiche Studien begründete Geschichte der dramatischen Kunst in Byzanz, von den Spielen im Hippodrom und den Anfängen des geistlichen Schauspiels an bis zu dessen letzten Resten und Überbleibseln in der Gegenwart. An die allgemeinen Ausführungen einleitenden Charakters über Theater und Theaterwesen in Byzanz schließt sich als zweiter Teil eine Übersicht über die Entwicklung der dramatischen Literatur in Byzanz und ausführliche Besprechungen einiger besonders wichtiger und charakteristischer Erscheinungen auf dem Gebiete der byzantinischen Dramatik, so des Dramas „Exagoge", des Vorläufers des christlichen Theaters, und vor allem des Dramas Gregors von Nazianz: „Christos paschon". Es kann natürlich nicht die Aufgabe dieser kurzen Anzeige sein, auf die einzelnen Details der hochinteressanten und überaus wertvollen Studie hier einzugehen; dies erforderte selbst wieder schon ein kleines Buch. Hier sei also nur betont, daß diese Arbeit in gleicher Weise für den Literarhistoriker und den Musikhistoriker wie auch den Ethnographen und kulturgeschichtlichen Forscher von größtem Wert und höchstem Interesse ist. Das überaus reiche, umfassende Literaturverzeichnis am Ende des Werkes zeigt, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit sich die Verfasserin in ihre Materie vertieft hat, und das Schlußkapitel: „Conclusions et remarques générales" beweist ebenso, mit welch weitem Blick und fern reichender Perspektive die Verfasserin es verstanden hat, aus der Fülle ihres reichen Materials die sich daraus ergebenden Schlüsse allgemein kulturhistorischen, psychologischen, entwicklungsgeschichtlichen u. dgl. Charakters in knapper und präziser Form zusammenzufassen und übersichtlich zu resumieren. Es braucht nicht erst betont zu werden, daß das Werk für jeden auf dem Gebiete der Literatur- wie Musikgeschichte, speziell des Dramas und der Dramaturgie wie der Theatergeschichte Arbeitenden ein unerläßlicher und unentbehrlicher Behelf ist.

Wendet sich die Verfasserin mit dem eben besprochenen Werke vorwiegend an den Kreis der Literatur- und Theaterhistoriker als Interessenten, so kommt für das zweitangeführte Werk mehr der der Kunsthistoriker in Betracht, insofern die Verfasserin darin, wie dies schon der Titel des Werkes andeutet, die einzelnen Motive des im Titel genannten Dramas des hl. Gregor von Nazianz in der bildlichen Darstellung der Byzantiner verfolgt. Die Verfasserin hat damit ein Thema in Angriff genommen, von dem nur aufrichtigst zu bedauern ist, daß es so selten und so vereinzelt von Forschern in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen wird. Denn gerade das mittelalterliche Drama steht mit der mittelalterlichen bildenden Kunst in engster Beziehung, insofern die Phantasie des mittelalterlichen Malers und Plastikers häufig von den bei der Aufführung der geistlichen Schauspiele gesehenen lebenden Bildern und Szenen befruchtet wurde. Man vergleiche nur z. B., wie sogar noch in der Renaissance, in Michelangelos „Giudizio universale" die Auffassung des erbarmungslos verdammenden und die Fürsprache der heiligen Jungfrau brüsk abweisenden Jesus von der Auffassung der Mysterienspiele beeinflußt ist, speziell des Spieles „von den klugen und törichten Jungfrauen". Es ist sehr zu bedauern, daß — wenigstens meines Wissens — für die abendländische Kunst eine derartige Untersuchung in dem Umfange und der Ausdehnung nicht gemacht worden ist, wie dies in der vorliegenden Studie für die byzantinische Musik geschehen ist. Ein umfangreicher quellenkritischer Apparat und gewissenhaftes Literaturverzeichnis zeugt auch hier wieder von der Sorgfalt und wissenschaftlichen Akribie der Verfasserin. Und ebenso zeigt auch hier wieder das Schlußkapitel, daß die Autorin sich nicht mit der bloßen Vorführung des von ihr erarbeiteten Materials begnügt, sondern darüber hinaus sich zu Schlüssen von allgemeiner kultur- und kunstgeschichtlicher Bedeutung emporschwingt. Mit der vorhergehenden Studie zusammen bilden beide eben besprochenen Bücher hochbedeutsame

und wertvolle Dokumente der Geschichte des byzantinischen Dramas und seines Verhältnisses zur bildenden Kunst dieser Zeit.

Robert Lach

Federmann, Maria. Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578. (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 14.) gr. 8°, 169 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Studien, wie die vorliegende, könnten wir mehrere gebrauchen. Liegt doch gerade die Erforschung der Musikpflege selbst für Gebiete, die als musikgeschichtlich bedeutungsvoll bekannt sind, noch sehr im argen. Besonders Zusammensetzung, Aufgaben und Repertoire der fürstlichen Kapellen sowie deren Bedeutung für die Heranbildung junger Sänger und Instrumentalisten, sind uns noch viel zu wenig bekannt. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, daß die Verf. auf Grund umfangreicher Quellenforschungen im Königsberger Geh. Pr. Staatsarchiv uns von der Frühgeschichte der dortigen Hofkapelle eine eingehende Darstellung gibt und so das Bild des Königsberger Musiklebens, dem ja schon mehrere verdienstvolle Arbeiten gewidmet sind, abrundet.

Die Verf. behandelt zunächst die 1525 gegründete Hofkantorei Herzog Albrechts. Aus bescheidenen Anfängen (1—4 Cantores; Zahl der Diskantisten nicht feststellbar) entwickelt sie sich allmählich, besonders seit etwa 1540, zu einem sehr ansehnlichen Institut. Wenn die Sängerzahl um 1568 (dem Todesjahr des Herzogs) zwischen 8—12 schwankt, zu der noch 6—8 Diskantisten kommen, und 1576 neben 8 Diskantisten sogar 12—13 Sänger genannt werden, so entspricht dies durchaus dem Stand der übrigen fürstlichen Kantoreien, der des Kaisers natürlich ausgenommen. An der Spitze dieser Kantorei steht der Kapellmeister, bis 1540 zugleich Leiter der Instrumentalkapelle. Der bedeutendste von ihnen ist wohl Hans Kugelmann (1534/42), bekannt durch die Herausgabe der „Concentus novi". Neben ihm, dem die musikalische Ausbildung der Singknaben, und zwar nicht nur im einfachen Singen, sondern auch in allen Verzierungskünsten obliegt, steht der Vizekapellmeister. Der hervorragendste war am Königsberger Hofe Adrian Petit Coclicus (1547/50). Zu seiner Biographie bringt die Verf. wertvolles neues Material bei, so daß sich nun ein ziemlich geschlossenes Lebensbild dieses Mannes zeichnen läßt, dessen Schaffen hoffentlich recht bald eine eingehende Darstellung erfährt. Wichtig für die Geschichte der Königsberger Kantorei, die bald nach 1578 aufgelöst wird, weil der Markgraf Georg Friedrich von Ansbach-Bayreuth, der die Verwaltung Preußens übernimmt, seine eigene fränkische Kapelle mitbringt, ist ferner die Verfügung Herzog Albrechts, daß die Diskantisten nach der Mutation freies Studium am Königsberger Particular und der Universität erhalten, dafür aber später wieder im Chor mitsingen müssen. Die Studenten bilden also einen unentbehrlichen Bestandteil auch dieser Hofkapelle.

Die Verhältnisse in der Instrumentalkapelle, die die Verf. in einem zweiten Abschnitt schildert, liegen ganz ähnlich. Auch sie entsteht erst um 1525. Ihr Leiter ist der oberste Trompeter, dem ebenfalls die Ausbildung von Trompetern und anderen Instrumentisten obliegt. Einen ihrer bedeutendsten Vertreter haben wir schon kennen gelernt: Hans Kugelmann. Von seinen Nachfolgern ist besonders sein Bruder Paul (1549/53 u. 1575ff.) zu nennen, der sich gleichfalls durch die Herausgabe einer Liedersammlung (1560 bzw. 1561) einen Namen gemacht hat. — Weitere Angaben über den Dienst der Instrumentalkapelle (S. 48ff.), die Art und Weise ihres Übens (S. 53). sowie ihr Instrumentarium (S. 53ff.) machen auch diesen Abschnitt lesenswert.

Von den übrigen eingehend behandelten Musikern am Hofe Herzog Albrechts interessieren vor allem der kgl. polnische Hoflautenist Valentin Greff Bakfark, die Hoforganisten (Albrecht Puchsen, Andres Caminczenin, Georg Maus, Jos. Maulitz) und die Hofkomponisten, von denen außer den Brüdern Hans und Paul Kugelmann, noch Johannes Neubauer (1562/4), Johann de Vienne (1564/8; 1571/6) und Zacharias Ebel (1565/8; 1570/9) besonders hervorzuheben wären. — Zum Abschluß sei es gestattet, noch einige Nachrichten über Mitglieder der Königsberger Hofkapelle, die mir zufällig bekannt geworden sind, als Ergänzung anzufügen: Zacharias Ebel ist 1550 als Leipziger Student nachweisbar (Wustmann, Musikgesch. Leipzigs I, 131); desgleichen Joh. Wirker (Textorius, Hymaturgus), der im SS. 1551 dort inskribiert ist (Erler I, 688). Daß der „polnische Junge mit namen andres", den der Hoforganist A. Puchsen im Orgelspiel unterweisen soll, sehr wahrscheinlich mit dem später als Domorganist genannten Andreas Caminczenin, der offenbar zugleich das Amt des Hoforganisten versorgt, identisch ist (S. 120ff.), scheint mir auch aus dem Eintrag der Königsberger Matrikel hervorzugehen. Dort ist am 24. April 1559 ein-

getragen: Andreas Caminczenin, Polonus, Organista Kniphofij 5 gr (Erler I, 24). — Der von der Verf. kurz geschilderte Lebenslauf des Christoff Ortlob, der 1549 als Tenorist in die Herzogliche Kantorei eintritt, läßt sich auf Grund von Ortlobs Selbstbiographie (abgedr. bei Krause, Literati Suidnicenses, S. 62ff.)[1] noch etwas ergänzen. Danach ist Ortlob am 6. Febr. 1525 zu Schweidnitz als Sohn eines Fleischers geboren, hat zunächst die Schule seiner Vaterstadt, dann, von 1542—1545, die berühmte Schule zu Goldberg unter dem Rektor Trotzendorf besucht und darauf die Universität Königsberg bezogen. Gezwungen, sich seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen, unterbrach er seine Studien (noch im gleichen Jahre, 1546?) und nahm die Kantorenstelle in Rastenburg an. 1549 kehrte er nach Königsberg zurück und studierte daselbst bis 1552. Daß er zur gleichen Zeit in der Hofkantorei mitwirkte, wurde schon erwähnt. Wahrscheinlich hat er in diesen Jahren auch die Würde eines Baccalaureus erworben, denn wir hören, daß er im Jahre 1554 seines Amtes als Rektor der Kneiphöfischen Schule wegen seines Verhaltens bei den Osianderschen Religionsstreitigkeiten enthoben[2] und von der Universität relegiert wird. Er verläßt Königsberg, ist wahrscheinlich zunächst einige Monate Hauslehrer bei Eberhard von Thetau[3] und wirkt dann als Lehrer an den Schulen zu Kulm und Elbing. 1558 wird er Rektor der Schule zu Thorn, erwirbt am 16. Februar 1559 in Wittenberg die Würde eines magister artium (muß also schon vorher bacc. art. gewesen sein) und erhält Anfang 1562 einen Ruf als Konrektor an die Schweidnitzer Schule. Am 27. Februar verläßt er Thorn, trifft am 8. März in Schweidnitz ein, wird am 17. März in sein neues Amt eingeführt und bald darauf, Anfang 1569, zum Rektor der Schule ernannt. Als solcher stirbt er am 31. Dezember 1574. — 1536 wird unter den Sängern der Hofkantorei ein „Herr Michel" genannt. Die Verf. glaubt ihn mit dem 1533/4 zum erstenmal genannten Pfarrer „Michel vom Berge" identifizieren zu können, dessen vollständiger Name Michel Meuer lautet und der als Musikliebhaber und Komponist oft in den Königsberger Akten vorkommt. Dieser aber ist wiederum niemand anderes, als der bisher noch wenig beachtete Michael Galliculus (Muris). Da die Belege hierfür, sowie alle auf sein Leben bezüglichen Nachrichten bereits von Tschackert (Urkundenbuch zur Reformationsgesch. d. Hzgt. Preußen I, II) zusammengestellt sind, erübrigt es sich, näher darauf einzugehen. Nachgetragen sei lediglich, daß Michael Galliculus auch an der Universität Wittenberg, und zwar im Wintersemester 1524, immatrikuliert war (Förstemann I, 124). — Der von der Verf. erwähnte Lautenist Georg Frölich ist nicht, wie sie vermuten möchte, mit dem bekannten Augsburger Stadtschreiber gleichen Namens identisch. Das ergibt sich eindeutig aus der Abhandlung über letzteren von Radlkofer in der Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuerburg, Jg. XXVII, 46ff. (Augsburg 1900).

Gerh. Pietzsch

[1] Die folgenden Angaben nach H. Schubert, Gelehrte Bildung in Schweidnitz im 15. u. 16. Jahrh. (Zs. d. Ver. f. Gesch. u. Altertumsk. Schlesiens, XXXVII, 178/9), da mir die Autobiographie selbst leider nicht zugänglich war.

[2] So die Liedertschen Exzerpte! Nach Schubert a. a. O. verläßt er Königsberg schon 1552 und wirkt je drei Jahre als Lehrer an den Schulen zu Kulm und Elbing, ehe er 1558 Rektor in Thorn wird. Nach Hoffmann (Tonkünstler Schlesiens, S. 337/8) hat Ortlob seine Stellung am Kneiphof schon 1552 verloren (hier allerdings als Hauslehrerstelle bei dem Bürgermeister Vogt bezeichnet), dafür aber ein Lehramt am Pädagogium erhalten, das er im folgenden Jahre, 1553, jedoch auch aufgeben mußte. — Daß Ortlob von Goldberg gerade nach Königsberg ging, wird wohl dadurch zu erklären sein, daß sein früherer Goldberger Lehrer, Magister Joh. Hoppe, seit 1544 eine Professur für Ethik an der Königsberger Universität bekleidete. Durch diesen, der am 15. Oktober 1553 wegen Teilnahme an den Osianderischen Streitigkeiten seines Amtes entsetzt wurde und dann als Rektor nach Elbing und Kulm ging (Schubert a. a. O., S. 172), wird Ortlob auch in die Religionsstreitigkeiten hineingezogen und später nach Kulm und Elbing berufen worden sein.

[3] So nach Hoffmann a. a. O.

Houston-Péret, Elsie. Chants populaires du Brésil. Première série. gr. 8°, 27 S. Text u. 46 S. Notenbeilagen. Paris 1930, Paul Geuthner.

Die Verfasserin hat eine Anzahl in Brasilien gesungener Melodien gesammelt und in dem vorliegenden Hefte herausgegeben. Da die Melodien keine indianischen Gesänge sind, sondern von der in Brasilien ansässigen Bevölkerung latinischer Rasse, also der portugiesischen, stammen, zeigen sie notwendigerweise keinerlei für den musikalischen Folkloristen besonders interessante Merkmale, die ihm nicht schon von den Typen der portugiesischen und spanischen Volkslieder her bekannt wären. Eine Einleitung zu der Sammlung der Melodien hat Philipp Stern geschrieben; auch diese Einleitung enthält nichts auf die Charakteristik der brasilianischen Volkslieder Bezügliches, das irgendwie nennenswerte Verschieden-

heiten gegenüber dem dem musikalischen Folkloristen wohlbekannten allgemeinen Typus des portugiesischen Volkslieds aufwiese. Wenn so also auch die musikethnographische Ausbeute dieser Sammlung relativ bescheiden ist, so soll doch mit dieser Konstatierung natürlich nichts gegen den wissenschaftlichen Wert der vorliegenden Publikation und gegen die wissenschaftliche Qualifikation der Autorin gesagt sein. Es gibt eben in der Wissenschaft Arbeiten, die gemacht werden müssen, auch wenn das Resultat, das dabei herauskommt, ein negatives ist. Eine solche Arbeit ist die vorliegende. An sich war es gewiß verdienstlich, die brasilianischen Volkslieder zu sammeln und herauszugeben, auch wenn dabei nichts anderes herauskommt, als daß sie sich eben vom portugiesischen Volkslied in nichts Wesentlichem unterscheiden. In diesem Sinne also sei die vorliegende Arbeit dankbar angenommen und anerkannt. Das Verdienstlichste an ihr sind — abgesehen von der Sammlung der Melodien selbst — die Anmerkungen zu der Liste der Melodien. Sie enthalten verschiedene ethnographisch ganz interessante Details. Robert Lach

Kurth, Ernst. Musikpsychologie. gr. 8°, XII, 323 S. Berlin 1931, Max Hesses Verlag.

Versuche, die Erscheinungen der Klangwelt und deren Einwirkungen auf den Menschen zu erklären, durchlaufen die Strecke mathematisch-physikalischer Erklärungsweise bis zur ethisch-ästhetischen Schau.

Mit dem Durchdringen der Naturwissenschaften, der Naturphilosophie erhielten die Tondeutungsversuche neue Richtung. Die Spaltungen in ästhetische und akustisch-rationale Deutungsarten bleiben, ja sie werden in sich noch immer differenzierter. Der Zweig der Tonlehre teilt sich in einen physiologischen und einen psychologischen. Bei Goethes Skizze einer Tonlehre, parallel zur Farbenlehre gesehen, wird noch die Einheit im Prinzip angenommen. Goethe sieht ja allgemein die Kunst als totale Erscheinung eines idealisierten Weltbildes, das durch einen Akt der Metamorphose alle Gegenstände, alles Stoffliche auf eine andere Ebene der Anschauung hebt und hier kraft des Gesetzes der Bipolarität lebt. Die Wissenschaft im 19. Jahrhundert ging mehr von der Vereinzelung, von der ergreifenden Analyse aus. Bei der Anschauung des Klangreiches gelangte man auf diese Weise über Naturerkenntnisse zur „Tonpsychologie", deren Aufbau wir in erster Linie Helmholtz und Stumpf verdanken. Das andere Feld, das einer „Musikpsychologie", die weniger die Naturerscheinung als ihre innere Wirkung auf die Psyche des Menschen untersucht, blieb unbebaut. Jenseits der Wissenschaft ergab sich folgendes Bild: Starrtheoretische Formulierungen auf der einen, überschwängliche ästhetische Schau auf der anderen Seite ließen die Psyche entweder geknechtet oder in allzu freiem phantastischem Fluge. Der Logos fehlte in jedem Fall als Deuter.

Den ganzen bisher vernachlässigten Zug der Musikpsychologie holt Kurth in seinem Werk „Musikpsychologie" nach.

Die Auseinandersetzung mit der Tonpsychologie Stumpfs[1] lag nahe. Zu ihr steht Kurths Werk in einer wissenschaftlichen Polemik, d. h. nicht in jener Polemik, die dem Gegner den Wert und die Berechtigung abspricht, sondern in einer fruchtbaren Polemik, die die Möglichkeit einer anderen Fragestellung behauptet. Zwei Methoden sind denkbar: von der Erscheinung zur inneren Wirkung oder von der inneren Wirkung zur äußeren Erscheinung (Phänomen) zu gehen. Die Tonpsychologie wählt den ersten Weg; sie rechnet mit den Gegebenheiten, mißt, vergleicht, analysiert. K. versucht als Zentrum die innere Kraftquelle zu setzen, und von hier den „Ausbruch" des Tons „aus dem Inneren" zu deuten. Man muß gleich hier hinzufügen, annäherungsweise zu deuten; denn K. gibt zu: „Es gibt keine allgültige Psychologie für die Musik" (S. XII). Für K. ist der Ton — er vermeidet im allgemeinen bewußt den Terminus „Klang" — durch seine akustische Analyse noch nicht bestimmt; ihm kommt es auf die „Eindrucksfülle" des Tones an, durch die er das eigentliche Leben für uns erst erhält. „Wenn eine Saite schwingt, Beitöne erzeugt und fortpflanzt, so ist das der Klang; daß aber Spannung und Gravitationen ihn durchsetzen, — das sind wir, darin spiegelt sich nicht das klingende Phänomen, sondern unsere Psyche". So einfach diese Worte klingen, so kühn ist die These. Denn schließlich drückt sich in ihr nichts geringeres aus, als daß nicht das Tonmaterial als wichtigstes formbildendes Fundament anerkannt wird, sondern die Kräfte der Psyche, die dieses Material formend durchdringen. Musik, Klang wird also als isolierte Erscheinung fast negiert, erhält erst Sinn und Bedeutung durch die Ichbezogenheit.

[1] Auf ihn bleibt Kurths Auseinandersetzung beschränkt. Sie ist nicht auf Hornbostel, Koehler usw. ausgedehnt, sie nimmt auch nicht auf Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft Rücksicht.

Diese Kontroverse Tonpsychologie — Musikpsychologie ist im Grunde eine Anschauungssache. Wem sich der Schleier der Welt bereits lüftet, wenn er vom Außen ins Innere leuchtet, dem genügt eine absolute und rationalistische Deutung, um das Wesen der Dinge zu klären; wer aber nicht zu abstrahieren vermag, wer das Innere mit all seinen geheimnisvollen Bezogenheiten dominierend spürt, der braucht eine vielfältige, erlebnisnahe Schau, um die volle Schönheit der ganzen beseelten Welt zu erfühlen. Diese Gegenüberstellung mag aber schon zeigen, wie nahe gerade dem Musiker und der Musik die einfühlende Innenschau stehen muß; er fühlt sich eng verbunden mit einer Kunstanschauung, die er sich durch die Ausübung seiner Kunst bereits im Kern erworben hat.

Gewisse Einschränkungen sind an dieser Stelle angebracht. Zunächst, der Musiker, der in K.s Werk nur eine Widerspiegelung der Erlebnisse sucht, wird sich bald den weiten rein wissenschaftlichen Teilen gegenüber machtlos erklären müssen. Und auch dem allzu hingegebenen Leser mag eine Gefahr drohen, die, daß er sich mehr, als der Autor beabsichtigte, von der Naturerscheinung entfernt und sich dem Eindruck übernatürlicher Grundkräfte zuwendet, wie sie sich, wie er glaubt, in seiner Psyche abspielen. Diese psychologistische Gefahr liegt vor; deshalb ist es durchaus am Platze, vom Leser eine Selbstzucht zu verlangen. Ein Satz wie dieser: „Musik ist kein peripheres, sondern zentral bedingtes Leben. Sie ist Sinn und nicht bloß Natur" kann trotz seines richtigen Kernes falsche Vorstellungen erwecken. Innerhalb dieser Grenzen aber möge er nun dieses Werk in allen seinen möglichen Ausdeutungen in sich aufnehmen.

Wir versuchen es hier, drei Möglichkeiten der Ausdeutungen zu umreißen. Die eine Möglichkeit ist die einer Geistesgeschichte der Musik. Bei K. werden zwei große Kraftrichtungen, die der Geist zur Überwindung der Materie in der Musik leistet, erkennbar: auf der einen Seite die Entmaterialisierung des Stoffes, das Hineinprojizieren auf die geistige Ebene kraft unserer Psyche. (Daß Spannung und Gravitationen den Ton „durchsetzen", „das sind wir, darin spiegelt sich nicht das klingende Phänomen, sondern unsere Psyche".) Auf der anderen Seite das Walten der Grundkräfte geistigen Erlebens und Anschauens, die Erfassung von Strukturkomplexen (hier folgt K. am stärksten Dilthey). Die Variabilität der Tonwelt versucht der Autor bewußt zu machen; auf diesem Wege sagt er nicht nur Treffendes über die Relativität der Tonerscheinungen und der durch sie ausgelösten Empfindungen, sondern gibt auch Hinweise auf intuitives Erfassen der musikalischen Form, auf die Einheitswirkung der Musik. Neben diesen Prozeß des Bewußtmachens stellt er eine Vorbildung durch das Unbewußte, eine Rückbildung ins Unbewußte, etwa in dem Satz: „Rein gedankliche Konstruktionen gibt es in der Musik nicht, nur ein Eingreifen des Denkens in unbewußte Grundvorgänge". Gerade diese Hinwendung zur autonomen Geistesgeschichte der Musik trennt K.s Musikpsychologie von der Tonpsychologie (Kritik S. 50ff.). Um diesen Unterschied ganz einfach zu charakterisieren, könnte man sagen: K. sieht die bewegten Töne, die Tonbewegung, — „die Bewegungen in der Musik sind eine Funktion des Geistes" (S. 108) —, die Tonpsychologie sieht die statischen Töne, die Tonwelt in Ruhe, also als Teilerscheinungen, während K. sie stets als Gesamtkomplexe betrachtet. Bei der Berührungspunkt ist kennzeichnenderweise der Begriff der Verschmelzung. Soweit K. eine Seelenlehre der Musik, ihre Geistesgeschichte, geben will, stößt er auf den Punkt hirer eigentlichen „Unfaßbarkeit" (S. 63/64).

Eine zweite und sehr weite Möglichkeit ergibt sich für eine neue Betrachtung der Gehörslehre. Gerade in dieser Hinsicht enthält K.s Musikpsychologie wertvollste Erkenntnisse. Da er (im Geistesprozeß) eine feste Basis für die ungeheure Variabilität der Eindrücke gefunden hat, vermag er auch den Vorgang des Hörens ungeheuer weitschichtig zu entwickeln. Durch die Wechselbeziehung zwischen Teil- und Gesamteindruck, durch die Kraftströme der Tonerscheinungen (kinetische und potentielle Energie) wird die Kompliziertheit der Gehörsaufnahme verdeutlicht, durch die Energie, die den Ton in seinem Verlauf „durchwirkt", der Weg zur einheitlichen Auffassung des Strukturkomplexes vorgezeichnet (siehe bes. S. 84). Auf der Grundlage der Bewegungsenergie wird die musikalische Struktur vom Hörer als Gestaltbewegung erfaßt. Ja, K. stellt fest, daß es ein Tongedächtnis gibt, „das über unser Gehörsgedächtnis hinausgeht; es erfaßt nicht die Realität des Tones, sondern gewisse Energiezustände, als deren Zentrum er vorschwebt" (S. 232).

Von der Grundlage der Bewegungsenergie aus erfolgen alle anderen psychologischen Betrachtungen, die durch Zeit und Raum ihre Erscheinungsformen erhalten. Bedeutungsvoll ist, daß K. Zeit und Raum in der Bewegungstendenz, in der Empfindung

der Kraft noch als unentfaltet in sich vereint ansieht. Das ermöglicht ihm, einen anderen Zeitbegriff für die Musik aufzustellen als den des primitiven Nacheinander: die Einswirkung durch Kraft, Nachbild, Bewegungstendenz ist die zeitliche Erscheinungsform der Musik. Der gleichzeitige Eindruck ist Voraussetzung dafür, daß Musik überhaupt ist (S. 97). Wie bei dem Zeitbegriff in der Musik versucht K. beim musikalischen Raumphänomen zu einer neuen Vorstellungsbasis vorzudringen (S. 116ff.). Hier geht nun K. außerordentlich behutsam zu Werke, einmal nimmt er nur ein Raumgefühl statt einer Raumvorstellung an, spricht von „raumloser" Bewegung, dann stellt er aber doch fest, daß „die Raumempfindung der Musik immanent" ist, „dem Ursprungsvorgang, der Bewegung unlösbar verknüpft" ist (S. 119). Man kann sich nicht ganz des Eindrucks erwehren, als bleibe hier die Untersuchung zu stark in der Abgrenzung haften. Jedenfalls wird nicht ganz klar, ob K. zustimmen würde, wenn man, ausgehend von den Bewegungskräften der Musik, als die Urkraft, als den Erscheinungswillen der Musik bezeichnen würde: die Tendenz der Ausbreitung im Raum in bestimmten Zeiteinheiten. Wenn K. bei der Zusammenfassung zum Raumproblem gar von dem „unmittelbar aus der Innendynamik hervorgehenden, unklar bewußten Raumeindruck" spricht, so glaubt man dem Verständnis ferner als zuvor zu sein, bis dann, fast plötzlich, zusammenfassende Sätze (S. 134f.) endlich Licht über diese Frage verbreiten. Mochte es vorher scheinen, als betrachte K. das Raumphänomen als sekundär, so wird nun klar, daß etwas anderes gemeint ist. K. meint, wenn ich ihn recht verstehe, nicht jene Raumvorstellung, die von außen in die Musik hereingezogen wird, sondern ein selbständiges, in der inneren Gehörswelt existentes Raumgefühl „als musikpsychologisches Phänomen": einen „energetischen Raum". Und so wichtig ist ihm dieses Phänomen, daß er in dieser Beziehung zwischen Bewegung, Zeit und Raum das ganze Formphänomen der Musik erkennt.

Neben den beiden Möglichkeiten der Geistesgeschichte und der Gehörslehre bleibt eine dritte Möglichkeit: die der Musiktheorie. K. selbst weist auf diese Betrachtungsmöglichkeit hin: „Zu wenig ist erkannt worden, daß die hauptsächlichsten Ansatzpunkte für eine empirische Psychologie der Musik in der Theorie offenbar werden, oder richtiger in ihr verborgen liegen". Vielleicht tut man also recht, besonders von dem Abschnitt „Erscheinungsformen der Klangmaterie" (S. 142ff.) an, von einer großartigen neuen Musiktheorie, in psychologischer Auffassung, zu sprechen. Vom Zusammenklang geht die Untersuchung aus, für den das psychologische Gesetz gilt, daß der Zutritt neuer Elemente stets die Veränderung aller bisherigen hervorruft (S. 144). So gilt auch für den Akkord die Tatsache, daß sich in ihm die Intervallwirkungen verändern (Relativität der Intervalle und ihrer Verschmelzungsmöglichkeiten). Auf diesem Wege gelangt K. zu einer „Psychologie des Intervalls" (S. 156ff.), bei der zwischen simultanen und sukzessiven Intervalleindrücken geschieden wird. Gerade das Oktavphänomen, das im Zusammenklang und im melodischen Nacheinander die größte Verschiedenheit im Eindruck hervorruft, erklärt K. für das große Rätsel: „Die Musiktheorie verarbeitet in der Tat die Oktave als Gleichheit und Verschiedenheit zugleich; die psychologische Grundfunktion beim Oktavenhören ist vor allem die Vereinung dieses Widerspruchs" (S. 164). Solche Doppelerscheinungen erläutert K. weiter an der Dissonanz, die grundsätzlich von ihm nicht als Klangreiz, sondern als energetische Spannung betrachtet wird. Es deutet sich bei ihm so etwas wie der Begriff der Relativität der Konsonanz- und Dissonanzempfindung an (S. 186). Denn nie kommt es ihm auf den in sich ruhenden objektiven Klang an, sondern auf die Vielfalt des Kraftstroms, der die Toneinheiten durchdringt, des Kraftnetzes, das die energetisch geladenen Akkorde bilden. Und immer wieder kehrt K.s Anschauungsweise zu dem Leitsatz zurück, daß der Bewegungsdrang in der Musik stärker ist als die Materie-Empfindung. Nach diesen psychologischen Gesetzen werden die aus der Theorie bekannten Funktionen untersucht. Es gelingen K. so ausgezeichnete Vergleiche wie der, den er heranzieht, um die Bedeutung des „Konzentrationstons" bei den verschiedenen Lagen eines Akkords zu erklären; der Fundamentton, so sagt er, „nimmt, wenn ein psychologischer Vergleich erlaubt ist, im Akkord eine ähnlich zentrierte Stellung ein wie das Ichgefühl im Bewußtseinskomplex" (S. 195). Von dem immanenten Aufbaugefühl der Psyche, dem Strukturempfinden, ausgehend, werden wieder wichtige Probleme des musikalischen Formempfindens gestreift (S. 201/02), das dann im IV. Abschnitt zu einer Psychologie des Formbegriffs führt. Der Formbegriff findet hier eine Erklärung aus dem energetischen Kraftprinzip und der psychologischen Wirkung der Musik in Zeit und Raum; die kürzeste Formel prägt K.

folgendermaßen: Form = „Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit“ [1].

In großartiger Zusammenschau wird in diesem letzten Abschnitt noch einmal alles das, was wir versuchten aufzuteilen in die drei Standpunkte Geistesgeschichte der Musik, Gehörslehre und Musiktheorie, herangeholt. Die Auswirkung, die dieses fundamentale Buch finden wird, muß naturgemäß langsam vor sich gehen, aber sie wird dann alle Gebiete unserer Musikanschauung gleichmäßig und tiefgehend durchdringen.

Eberhard Preußner

Masson, Paul-Marie. L'Opéra de Rameau. Paris 1930, Henri Laurens.

In dem sehr umfangreichen Werk (595 S. 4°) hat der Verf. eine wertvolle, wenn auch etwas weitschweifige Arbeit über Rameau gegeben. „Il s'agit ici de critique et non d'histoire proprement dite“, sagt er in seinem Vorwort. „Mais la critique, appliquée aux œuvres du passé, est nécessairement historique“. In der Tat hat das Werk ein anderes Ziel und eine andere Methode, als wir Deutsche sie, ganz allgemein gesehen, in musikhistorischen Werken verfolgen. Der Verf. folgt hier als Musikhistoriker der Tradition und Eigenart der französischen Literaturbetrachtung überhaupt, die, seit Boileau, „critique“ selbst im Historischen kennt, was eben einen großen Unterschied zwischen deutscher und französischer Literaturgeschichte ausmacht. Historisch begründete ästhetische Betrachtung, das ist auch was uns Masson bietet. Der Verf. weiß uns eine reiche Fülle von Material namentlich aus seiner Kenntnis der zeitgenössischen Literatur über Rameau zu geben, in der er außerordentlich belesen ist. Ein kurzer Überblick über die weitgespannte, fleißige, aber etwas ausgedehnte Arbeit wird Gelegenheit geben, auch auf gewisse Schwächen in der historischen Seite der Betrachtungsweise hinzuweisen. In der Einleitung kommt der Verf. auf die Stellung der Zeitgenossen zum Problem der Oper überhaupt zu sprechen, auf die Frage der Wahrscheinlichkeit und der Vernunft (S. 10), in der, nebenbei gesagt, später Gottsched (1750) eine ähnliche ablehnende Haltung einnahm, wie seine französischen Vorbilder Boileau, Saint-Evremond u. a. Wie seit ihren Anfängen, ist die Oper „un spectacle qui est fait autant pour les yeux que pour les oreilles“ (Noinville et Travenol, 1757). Der Tanz, der in der Lullischen Oper Ausdruckstanz ist (Idée des spectacles anciens et nouveaux, V. de Pures, 1668: La principale et la plus importante règle est de rendre les pas expressif; S. 15), ist immer mit der Handlung verbunden (16). Die neue Gattung „Opéra-ballet“ beginnt mit „l'Europe galante“ von de la Motte und Campra, 1697; zwischen der ersten Oper Lullys, 1673, und dieser Aufführung waren 8 eigentliche „Ballete“ durch die „Académie Royale de Musique“ aufgegeführt worden (22). Das Ballet héroique, zuerst 1723 in den „Fêtes grecques et romaines“ von Fuzelier et Colin de Blamont so genannt, will der Verf., wegen der Annäherung an das Dramatische und Psychologische der Oper „opéra-ballet héroïque“ nennen. Der „italienische Einfluß“ nach dem Tode Lullys (S. 26) wird betont. Seit 1696 werden bereits italienische Arien in Sammlungen üblich (28). Rameau beginnt mit den „französischen Cantaten nach italienischem Muster“ (30). Wenn der italienische Einfluß auch als unleugbar und tief erkannt wird (32), so hätten wir gerade hier bei diesem italienischen Einfluß oft in Massons Arbeit eine umfassendere historische Betrachtungsweise gewünscht, die uns Zusammenhänge geklärt hätte! Zwischen Lully und Rameau werden Campra, dessen Stil der Verf. überraschend „plus musical“ als den von Lully nennt (32), Destouches, der Musiker des Gefühles, der manchmal an Gluck denken läßt (33), Mouret, Charpentier, der erste, der versuchte aus Lullys Spur loszukommen (35), Lalande, Colasse, der sich von Lully stilistisch nicht unterscheidet (36), Desmarets, Monteclair, Colin de Blamont (37) u. a. Meister kurz gekennzeichnet. Rameaus Werke lassen den Verf. 3 Perioden 1733—39, 45—51, 53—60 erkennen (40). Die 25 größeren Werke, die Rameau als Fünfziger beginnend, in dreißig Jahren zur Aufführung brachte und die ungefähr 80 Akte umfassen, werden noch in der Zahl vermehrt durch drei unaufgeführte einaktige Werke, deren Kompositionszeit man nicht kennt und eine verlorene Oper (Linus). Die Werke umfassen folgende Gattungen: pastoral héroique (3), comédie lyrique (2), comédie ballet (1), opéra-ballet (6), einaktige Stücke (10). Mit „Hippolyte et Aricie“ 1733 scheidet sich Paris in zwei Lager, in Ramisten und Lullysten. Die berühmteste Oper aber wurde „Castor et Pollux“, die bis 1785 254 Aufführungen erlebte! (45). Unter den wenigen komischen Opern (le Carnaval de Venise von Campra, 1699, le Carnaval et la Folie von Destouches, 1704, la Vénitienne

[1] Goethe schreibt anläßlich einer Kritik über Sulzers Theorie der schönen Künste: „Was wir von der Natur sehen, ist Kraft ... Und die Kunst ist gerade das Widerspiel; sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten ...“

von La Barre, 1705, Les amours de Ragonde von Mouret, 1742 und Don Quichotte von Favart-Boismortier, 1743) nimmt Rameaus Plateé 1745 den höchsten Rang ein, in seiner Gattung nach Buch und Musik ganz einmalig im 18. Jahrh. (S. 59). Unter den Ballettopern ragt „les Indes galantes", das „von Musik überfließt", am meisten hervor (67). Von den 10 kleinen, einaktigen Opern hat Pygmalion (1748) den dauernsten Erfolg (78), hauptsächlich seit 1751. Ausführlich wird im Kapitel II das Libretto Rameaus behandelt. Das „Wunderbare" spielt in allen Büchern eine Rolle; es wird insbesondere seit Grimms Artikel „Du poème lyrique" in der „Encyclopédie" disputiert (99). Die Italiener, insbesondere Calzabigi im Vorwort seiner Metastasioausgabe 1755 halten es für überlebt: „ma questo abuso ... si manterrà ... fiù a tanto che alcuno di quegli elevati ingegni, che di frequente in Francia se veggono comparire, non intraprendra di scacciarnello, e non faccia forza all'opinione del volgo coll'introdurvi il puro verisimile del drammatico, esiliando tutte le puerili illusioni". Bei der Wichtigkeit des Rezitativs in der französischen Oper wird der Stil der Bücher, der dem Quinaults unterlegen ist, bedauert (102). Im ganzen bleibt ein peinlicher Eindruck von Plattheit, Fadigkeit und Linkigkeit zurück. Im Rezitativ hat die Unzulänglichkeit der Bücher am meisten geschadet. Interessant sind die Klagen der Dichter über ihre Leiden unter der Tyrannie der Komponisten beim Unterlegen von Versen unter schon geschaffene Musik, insbesondere gesungenen Tänzen (canevas oder Parodie) 104(). Für die Wahl schlechter Texte machen Zeitgenossen Rameaus Geiz, der für seine Libretti nichts zahlen wollte, verantwortlich (106). Mit einem unautgeführten, aber von Rameau vollständig komponierten Samson hatte Voltaire (107) bedeutendes vor: „d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra comme sur la scène tragique". Pellegrin, Fuzelier, Bernard sind bessere Textdichter, auch Montdorge und La Bruère waren eine glückliche Wahl. Einmal kauft Rameau auch das Eigentumsrecht am Buche (Platée von Autreau), um es mit Hilfe des Dilettanten Le Valois d'Orville umzugestalten. Im Falle Cahusac, der allein mit Rameau länger zusammenarbeitet, heißt es von Rameau: il en avait fait une espèce de valet de chambre parolier (1764) (S. 110). Cahusac war nicht nur gefügiger Dichter, sondern selbst musikalisch. Rameau hatte über das Libretto überhaupt seine eigene Gedanken. Er zeigte „une singulière indifférence sur les paroles" „Ce dedain, il faut bien l'avouer, n'est pas dû seulement à la haute idée que Rameau se faisait de la musique, et notamment de la musique instrumentale, mais aussi à la déplorable insuffisance de sa culture littéraire" urteilt sein literarisches Zeitalter (S. 114). Doch sind Fehler im Aufbau der Bücher sogar oft Schuld des Komponisten. Rameau ändert auch noch nach der Vorstellung einschneidend an seinen Opern (115).

Die Dekorationen in Paris sind nicht nur nicht komisch, wie sie Rousseau 1761 schildert, sondern werden selbst von Italienern, wie Goldoni 1763 bewundert (118). Neben dem berühmten Servandoni ist der große französische Maler Boucher schwach als Bühnenmaler (S. 120). Die Überschätzung der Bühnenmaschinen geht übrigens zweifellos auf Italien zurück.

Das 3. Kapitel bringt eine Betrachtung des Rezitativs Rameaus, das von den Zeitgenossen nicht sehr geschätzt wurde (133). Nicht ganz befriedigt der Abschnitt über die rhythmische Deklamation des „Recitatif simple" (S. 136). Die Ausführungen gehen, hier besonders, mehr in die Breite, als in die Tiefe. (Überhaupt sind, nebenbei gesagt, die Sprachforscher der romanischen Länder in rhythmisch-metrischen Dingen nicht auf der Höhe, z. B. der Germanistik!). Hugo Ritschers hds. Diss. Berlin 1925 über „Die musikalische Deklamation in Lullys Opernmusik" hätte herangezogen werden müssen. Billig ist es beim „Heiligenschein", wie man die Besonderes ausdrückende Streicherbegleitung im Rezitativ genannt hat, bei der Partie des Oromases in Zoroastre (S. 179) auf die Rezitative Jesus' in der Matthäuspassion zu weisen; dergleichen ist bekanntlich alte Charakterisierungskunst der venezianischen Oper!

Die „Airs" der Franzosen, die im Gegensatz zur italienischen Oper, oft wenig Unterschied gegenüber dem Rezitativ bieten, weshalb Goldoni 1763 sie beim Anhören einer Pariser Oper vergeblich erwartet, da er sie nicht erkennt [S. 202], werden in Kapitel 4 behandelt. Kleine Dialog-Arien unterscheiden die französische Oper, welche sie von Lullys Zeiten bewahrt, von der italienischen Oper der Zeit Rameaus [206]. Freilich ist das accompagnato um die Jahrhundertmitte nicht mehr „verhältnismäßig selten". Große Bedeutung kommt den „Monologen" zu [S. 215], die während der Monolog, nach Grimm, nur „récitatif brodé, orné et quelquefois surchargé" ist, als die Glanzstücke der französischen Oper erklärt wurden „où on donne l'essor aux sentiments les plus vifs et aux passion les plus impétueuses" (1753). Der Hinweis auf Beethoven [S. 21a]

scheint mir verfehlt. Nicht nur die tragédies lyriques, auch die kleineren Werke bringen solche Monologe. — Zu den schönsten Stücken in Rameaus Oper gehören die zahlreichen getanzten „airs", einfach oder variiert auf den vom Orchester gespielten Tanz-air wiederholt. Zwischen vom Orchester wiederholten airs fallen dem Sänger auch selbständige Melodien zu, oder der Chor wiederholt die Melodie. Die umfangreiche italienische Arie, „ariette" genannt, hat Rameau mit seinen „Cantates françaises" 1739 im italienischen Stil endgültig eingeführt. „Rameau hat in seinem langen Leben zwei italienische Arienstile nacheinander kennen und nachahmen gelernt, den Scarlattis und den Pergolesis" (S. 234). In den kleinen „airs" und gesungenen Tänzen überwiegt die Rondeau-Form: A B A C A (242). Sehr häufig ist die einfache zweiteilige Form A B. (A A B B, und besonders A B B). Über die Begleitung der Airs durch den einfachen B. C. wird Rameaus Ansicht zitiert: „la B. C. doit un peu chanter, mais toujours avec discrétion, de crainte qu'elle n'offusque le sujet . . . la mélodie de la b. c. doit être toujours subordonnée à celle du chant . . .". Neben den verschiedenen Begleitungsarten „accompagnement syllabique", und „harmonique" sind die concertanten Begleitungen für Rameau besonders charakteristisch (242). Sie stammen aus Italien und werden von Rameau als „confus, chargés, fréquents" bezeichnet, „que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel des divers instruments". Ausführlich, wie alles, werden auch die Ensembles behandelt.

Die Duette sind in der französischen Oper nach Mattheson 1737 (273) akkordisch-homophon, in Italien polyphon, bei Rameau indessen überwiegen schon die polyphonen, die Terzette Mischung beider Schreibweisen (283). Die Chöre, unwidersprochener Ruhmestitel der französischen Oper, sind in den Opern Lullys mehr stilisiert, bei Rameau werden sie „d'une manière vraisemblable et même dramatique" verwendet (293), während über die Steifheit der Choristen Klage geführt wurde (1756): „Ce concours de gens qui ne prennent aucun intérêt à ce que se passe refroidit l'action . . .". — Rameaus Chöre sind eher polyphon (307), die „gearbeiteten" polyphonen Chöre ziehen alle kontrapunktische Künste heran. Die Chöre sind ein Element der Belebung und Abwechslung im Schauspiel (310). — In den Ouvertüren gelangt Rameau allmählich dazu, Ouvertüre und Drama inhaltlich zu verbinden (315f.). Der Gedanke dieser Verbindung tritt um 1750 in der Öffentlichkeit hervor. Das „air gai" am Schluß der Paladins-Ouvertüre findet sich im 3. Akt wieder (326). Selbst in der Ballett-Oper (Fêtes de Polymnie, S. 322) findet sich diese Verbindung. Die Zeitgenossen bewunderten Rameaus Formreichtum in der Ouvertüre (323). Rameau führt zunächst scheinbar die Lullysche Form weiter. Seit 1745, wo seine Ouvertüren an den Inhalt des Dramas anknüpfen oder selbst ein richtiges Programm haben, befreit er sich von ihr vollständig (325). In den tonmalerischen Symphonien (326) bringt Rameau einige stärkere und abwechslungsreiche Farben hinzu. Bei der Erwähnung von Beethovens Pastoralsymphonie fehlt der Hinweis auf den grundlegenden Aufsatz von Sandberger: In den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie, Ges. Aufsätze I, 1923, S. 154ff.

Auch Wasser, Sonnenaufgang, Vogelkonzerte haben ihre lange Tradition, ebenso die Schlachtenmusiken (S. 336), von denen einige aus dem Ende des 17. Jahrh. genannt werden. Selbst als Zwischenaktmusiken kommen Schlachten vor; eine dramatische Zwischenaktsmusik in „Acante et Céphire" 1751, verdient besondere Erwähnung (338). Auch Bühnenvorgänge, wie das Herabschweben der Götter, werden untermalt durch Sinfonien. Vorspiele (Ritornelle) (S. 351) hängen oft auch melodisch mit dem folgenden „air" nicht zusammen. Die Baßvorspiele, die 1727 in einer Komödie verspottet werden (S. 354), finden sich auch bei Rameau. — Die Franzosen belieferten damals ganz Europa mit Tänzen (S. 367). In der französischen Oper bilden die Tänze, die keineswegs nur an den Aktschlüssen stehen, bekanntlich im Gegensatz zur italienischen Oper einen wesentlichen Bestandteil der Oper selbst. In Rameaus Opern haben die Tänze, entsprechend dem Zug der Zeit, gegenüber Lully, bedeutend zugenommen (370). Um 1730 hat der Modetanz (danse haute) den Tieftanz (danse basse, danse terre à terre) fast verdrängt „On dansait autrefois, et l'on saute à présent". Der Ausdruckstanz der Zeit geht auf Rameau zurück; schreibt doch Noverre „C'est aux traits et aux conversations spirituelles qui règnent dans ces (R.) airs, que la danse doit tous ses progrès" (S. 383). Auch Tänze konventioneller Formen verlangen oft dramatische Gestaltung (388). Die Behandlung der Tanztypen Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Tambourin, Contredanse und Loure, Forlane, Gigue, Sarabande, Chaconne hätte historisch besser fundiert sein können! (Verf. kennt nicht: Danckert, W., Gesch. der Gigue, 1924, ebenso nicht: Strom, K., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches, Diss.

München, 1926). Die Behauptung: La passacaille est une sorte de chaconne lente (S. 400, c.) verwirrt die Frage. Das VIII. Kapitel: L'expression dramatique et ses moyens, bringt treffliche Beobachtungen und interessante Erwähnungen zeitgenössischer Anschauungen. Aber auch hier, z. B. in der dramatischen Verwendung weiter Intervallschritte, der Chromatik, besonders der Koloraturen u. a. möchte man, trotz der oben geschilderten Einstellung des Autors, wenigstens einiges über die ganz offensichtlichen italienischen Stilelemente erfahren! So vieles, selbst unter dem was die außerordentliche Harmonik Rameaus bietet, ist Zeitgut, und mit dem wiederholten dürftigen Hinweis auf Bach ist wenig gesagt! Rameaus und seiner Zeit Stellung zum Rhythmus und Takt findet fesselnde Darstellung (S. 498ff.). Rameau behält die französischen Tempo- und dynamischen Bezeichnungen bei (507). Schon 1733 (nicht, wie bei Mennicke 1751) verwendet er das keilförmige Crescendo- und Diminuendozeichen. Über Rameaus Orchester hören wir viel Wertvolles. 46 Spieler hatte die Oper 1713, 47 1760. 1756 hatte sie: 1 Clavecin, 4 „Basses du petit chœur", von denen ein Spieler musette und tambourin bediente, 16 Violinen, von denen einer die Pauken, 8 „Basses du grand chœur", 6 „Quintes" von den einer die Musette bedient; 4 Oboen, 2 Flöten, 5 Fagotte, 1 Trompette; 2 Hörner werden wahrscheinlich von zwei außeretatsmäßigen Spielern gespielt. Dazu tritt der „Batteur de mesure" (S. 513). Rameau hat bekanntlich als erster die Klarinette, die schon das Orchester der Pouplinière 1748 aufwies, eingeführt. Über das Horn hätte der Verf. die Diss. von Piersig (Halle 1926) „Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs" heranziehen können. Wertvoll sind die Hinweise auf Rameaus Kunst der Instrumentation (534ff.) — Der Verf. erkennt dem dramatischen Element in der Oper Rameaus eine weit bedeutendere Stellung zu, als man es gewöhnlich tut (552). Freilich, die Zeitgenossen nannten Rameaus Oper „un concert dansant", und Gluck sagte: „Puzza di musica". Mit guten Gründen kämpft der Verf. gegen die falsche Auffassung der Rameauschen Musik als graziös, leicht, oberflächlich, und nennt sie dramatisch und tragisch. Doch bleibt er Gluck gerecht: Rameau ist mehr Musiker, Gluck mehr Dramaturg; beide sind große dramatische Komponisten (565). Er findet hohe Worte, um den Kunstverstand (l'intelligence) Rameaus zu empfehlen: La musique de Rameau est une leçon permanente de clarté, de justesse et d'équilibre, particulièrement salutaire dans les périodes d'incertitude et de désarroi. Nos musiciens auraient profit à se petremper dans cette source toujours fraîche, pour s'y purifier et s'y fortifier. — Trotz mancher Einwände bleibt des Verf. Werk über „Frankreichs größtes Musikgenie" (Saint-Saëns) eine gründliche und auch reiche Ausbeute zur Musikkritik und -ästhetik der Zeit bringende Arbeit.

Hans Engel

Moser, Hans Joachim. Die Epochen der Musikgeschichte. Im Überblick. Mit vielen Notenbeispielen. 8°, 202 S. Stuttgart u. Berlin 1930, J. G. Cotta Nachf.

Drei Voraussetzungen hat das notwendige und dankbar zu begrüßende Werk. Es unternimmt den Versuch, in knappstem Rahmen das bisherige Geschick der abendländischen Musik in seinen Hauptumrissen zu erzählen. So bietet es die notwendige Ergänzung zu des Verfassers inzwischen klassisch gewordener „Geschichte der deutschen Musik", deren gesamteuropäischen Hintergrund es skizziert. — Es will ferner die innige Verbundenheit des tonkünstlerischen Schaffens „mit dem Hauptstrom des jeweiligen geistigen Lebens" betonen. Mit gutem Bedacht sind daher als Überschriften der Kapitel die vertrauten Zeitraumbezeichnungen der Kunst- und Literaturgeschichte beibehalten. — Endlich noch der Hinweis auf den gewaltigen geschichtlichen Musikvorrat, der heute jedem Musikfreund klingend zugänglich ist im öffentlichen Musikleben und in der eigenen Musikübung. Ihm soll das Buch dienen als „ordnender Übersichtsplan", um den Besitz sinngemäß zu ordnen. Ein Buch, das sich so seiner eigenartigen Bestimmung und Grenzen bewußt ist, wird man kritisch nur im Hinblick auf den Gesamtplan, auf die „Großform", nicht auf die Einzelheiten betrachten können. Dabei ist zunächst bemerkenswert, daß die deutsche Kunst stark zurück tritt, und entsprechend die ältere Zeit bis 1750 den größten Raum, etwa zwei Drittel des Gesamtumfangs ausmacht. Das ist durch den Zweck des Buches bedingt. — Der Verfasser hat, nach einer klaren und einsichtigen Darstellung des klassischen und nordischen Altertums, dankenswerter Weise gewagt, auch den ungeklärtesten Zeitraum der Musikgeschichte, das frühe Mittelalter, unter der Überschrift „Die Musik in der arabischen und romanischen Zeit" zusammenfassend darzustellen. Dabei scheint mir freilich die von Spengler übernommene Bezeichnung des „arabischen" oder „magischen" Jahrtausends nur eine

Notlösung. Sie muß wohl in einem spezielleren Sinne jenem geistigen Entscheidungskampf vorbehalten werden, der im hohen Mittelalter sich abspielt zwischen den Platonikern der Musikgesinnung, die den kosmisch-übersinnlichen Charakter der Musik festhalten und ihn wissenschaftlich begründen, und dem eindringenden Aristotelismus arabischer Musiktheorie, die das rationale Element in der Berechnung der Intervalle, im Bau der Instrumente vertritt. Für den gleichen Zeitraum ist in dem gewaltigen Ineinander römischer, byzantinischer und irisch-keltischer Kirchenmusiktradition die letztere, der wohl ein ganz entscheidender Verwandlungseinfluß zuzuschreiben ist, zu kurz gekommen. Winfrid-Bonifacius ist ihr Bekämpfer, nicht ihr Beförderer. Für den folgenden Übergang von der Romantik zur Gotik bieten die Forschungen Ludwigs und Besselers bereits deutlich faßbare musikalische Kriterien. — Aber von der Gewinnung der Mehrstimmigkeit ab sind wir nun auf ganz festem Boden. Die Schilderung des Werdens der Renaissance und die Hochrenaissance gehören zu den schönsten Partien des Buches, an denen man bewundert, wie ein so gewaltiger Stoff so mühelos, fesselnd und doch lehrreich bis ins Kleinste dargestellt werden kann. Ähnlich steht es mit der Barockmusik, die noch als Gegenpol in das nächste Kapitel über Rokoko und Klassik hineinragt. Hier freilich ist das Mündigwerden der deutschen Musik und ihr Aufstieg zur Weltgeltung m. E. zu summarisch behandelt. Dann aber folgen in der Behandlung der Romantik und der Moderne zwei neue letzte Höhepunkte.

So hat das Buch einen bemerkenswerten inneren Rhythmus. Dem straffen Beginn (Kap. 1) folgt eine erste Lockerung (Kap. 2 u. 3), darauf klassische Ordnung und Gestaltung in Kap. 4 u. 5, darauf neue Lockerung und endlich gestraffter Abschluß. Es ist das gewiß kein Mangel, sondern bedingt durch den Stand unserer Wissenschaft überhaupt. Zugleich ist es ein Beweis für das echte Lebensgefüge des Werkes, das ein staunenswertes Wissen in knapper und vorbildlicher Form bewältigt, überraschende Zusammenhänge neu aufzeigt und in selbstgewählter Begrenzung doch schon eine erste Erfüllung der Synthese von musikalischer Form- und Geistesgeschichte ist.

J. M. Müller-Blattau

Steglich, Rudolf. Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. 70 S. Leipzig 1930, Carl Merseburger.

„Nun bin ich endlich — hoffe ich — so weit, eine Lehre von der musikalischen Rhythmik mit einiger Aussicht auf gutes Gelingen zu skizzieren und damit eine Grundlage zu schaffen für eine Disziplin, die voraussichtlich wenigstens das 20. Jahrhundert intensiv beschäftigen wird". Riemann hat, als er das 1903 im Vorwort seines „Systems der musikalischen Rhythmik und Metrik" schrieb, eine Entwicklung vorausgesehen, die ihm Recht gegeben hat, gewann doch der Rhythmus in der Musik unserer Tage eine Bedeutung, die er wohl kaum jemals in diesem Maß besessen hat, man denke nur an die Werke Strawinskys, Hindemiths und an die Jazzmusik.

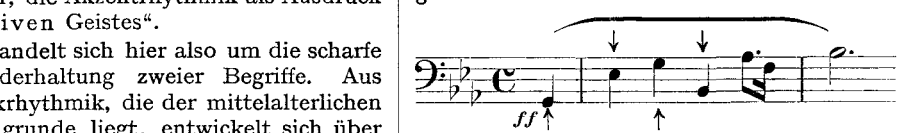
Riemann — dem die ganz neuartigen Untersuchungen von Sievers bekannt waren — hatte so ein Fundament geschaffen, auf dem die Theorie weiterbauen konnte; dem metaphysischen Drange unserer Zeit folgend, allerdings mehr nach dem „hintergründigen" Wesen (Pinder) suchend, als nach den Tatsachen, wie sie uns lediglich das Notenbild vermittelt. Nach den von Sievers zwar angeregten, aber selbständigen Ergebnissen Beckings, die in ihren Grundrissen bereits vor ihrer Publizierung (1928) bekannt waren, tritt nun Rudolf Steglich mit einer nicht umfangreichen, aber äußerst konzentriert gehaltenen Schrift auf den Plan. Obzwar er, als Riemann-Schüler, aus dem genannten Kreis kommt, muß man sich darüber klar sein, daß er wieder von einer ganz anderen Seite — als Becking — an das Problem herangeht. Und es wird gut sein, die wichtigsten Komponenten, um die es sich hier handelt, hervorzuheben, da sie in der Schärfe der Formulierung als durchaus eigene Ideen Steglichs zu betrachten sind.

Der musikalische Rhythmus wird als „sinnvoll geformter musikalischer Kraftverlauf" definiert, die Substanz als „das geistige Sein, das sich im Klang äußert". Diese Substanz ruht innerhalb eines Kraftfeldes, auf das Wirkungen von innen oder außen (außersubstanzielle Kraft) eindringen können, die als Triebkraft bezeichnet werden. (Graphisch als horizontale Linie von links nach rechts dargestellt.) Und nun folgen einige sehr schöne Charakterisierungen der verschiedenen Geistesepochen, eine Art Philosophie, die an das Ding an sich herangehen möchte, nicht nur durch die Bindung an rein musikalische Begriffe beengt. „In der Musik des Mittelalters herrscht Bewegung überindividuellen Geistes, in dem das Individuelle dienend aufgeht: eine kollektiv gehaltvolle weiterführende Bewegung. Es ist eine Bewegung in der Totalität, in der Allgegenwart Gottes, in der Geborgenheit ein Strömen und Ruhen zugleich". Das

sind also die außersubstanziellen Kräfte, die Steglich meint, während sich „vom Anbruch der Renaissance die geistige individuelle Innenkraft innerhalb des überindividuellen Kraftstroms mehr und mehr entfaltet". Dies nur als Ausschnitt. Letzten Endes handelt es sich also um das — man kann vielleicht sagen — maßlose Überwiegen des Subjektiven, so daß nur mehr ein „Auf-der-Stelle-Punktieren" (Schönberg) übrig bleibt.

Wir haben nun die Substanz, und als bewegende Kraft die Triebkraft, wozu noch als ganz neuer Begriff die Schwerkraft kommt. „Auf die Bewegung der Substanz wirkt die Schwerkraft als gleichförmige stetige Belastung, mit dem Ziel, die bewegte Substanz aus der Horizontalen, die durch die Höhenlage der Substanz und die bewegende Triebkraft bestimmt ist, auf den Grund herabzudrücken". Weiter sagt Steglich: „Die Gliederung des Druckes [das ist also die Belastung] kann grundsätzlich auf zweierlei Weise erfolgen: entweder durch Teilung der gleichförmig dauernden Last in Blöcke oder durch Zusammenfassung in Akzenten. Die Blöcke belasten den Verlauf auf der ihnen unterliegenden Strecke im ganzen und gleichförmig. Die in Akzenten erscheinende Schwerkraft bewirkt vermöge ihrer gesammelten Wucht Einbrüche in die horizontal angesetzte Bewegung; von der Masse der zusammengesetzten Schwere hängt die Tiefe, von dem Grade der Zusammenfassung die Breite des Eindrucks ab". . . . „Die Blockrhythmik erscheint in der Geschichte als Ausdruck kollektiven, die Akzentrhythmik als Ausdruck subjektiven Geistes".

Es handelt sich hier also um die scharfe Auseinanderhaltung zweier Begriffe. Aus der Blockrhythmik, die der mittelalterlichen Musik zugrunde liegt, entwickelt sich über Renaissance und Barock die „Akzentrhythmik um so mehr, je mehr die Subjektivierung zunimmt". Als charakteristisches Beispiel für den Blockrhythmus führt Steglich „Christ ist erstanden" an. (Die geraden Pfeile bedeuten die Triebkraft, die senkrechten die Belastung durch die Blöcke.)



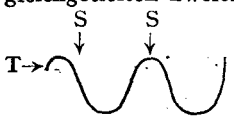
„Nur wenn innerhalb der Blöcke, die den Verszeilen entsprechen, die Schwere einheitlich auf dem Verlauf lastet, wird das mächtig breite und starke, gerade durch seine Gebundenheit große Leben der Melodie offenbar".

Die bindenden, zusammenfassenden Kräfte, das auch hier vorhandene rhythmische Leben ist innerhalb der Blöcke ganz anderer Natur, als beim Akzentrhythmus, der im folgenden Hauptteil des Werkes zu einer außerordentlich fein abgestuften Akzentlehre entwickelt wird . . . Stellen wir uns den Akzent als eine auf die horizontale Triebkraft wirkende Senkrechte vor ↓, so ist es klar, daß sich aus dem Wirken beider Kräfte, je nach ihrer Intensivität und Breite, alle möglichen Abstufungen ergeben, die Akzente können mehr oder weniger tief ansetzen, sie können „je nach der Stärke der mitreißenden Kraft an der Einbruchstelle in mehr oder weniger spitzem Winkel" vorgestellt werden, wie es bereits Becking erkannte, sie können aber auch — und hier handelt es sich um einen grundlegenden Begriff — „in dem unbelastet aufsteigenden Teile der Bahn, in dem die Bewegung gewöhnlich noch aus dem Schwung des akzentuierten Antriebs heraus ohne nochmalige Bemühung, scheinbar wieder nach oben läuft, dem vorangegangenen Schweredruck einen eigenen vorwärts-aufwärts gerichteten Antrieb entgegenstellen: einen Auftrieb.

Dazu führt Steglich ein Beispiel aus der Alpensinfonie von Strauß an — es charakterisiert wohl den rüstig ansteigenden Wanderer —, das vielleicht überzeugen könnte. Der von Strauß angegebene gleiche Akzent auf den ersten vier Noten > würde dem „federnden" Ausdruck dieser Stelle kaum gerecht werden.

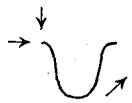
Im II. Kapitel entwickelt Steglich nunmehr aus all diesen Komponenten die „Grundformen des rhythmischen Kraftverlaufs". Er stellt diesen Verlauf je nach dem Grad der Schwereeinbrüche in einer größeren Zahl von Linien dar, die ein anschauliches Bild von den wichtigsten Typen geben können. „Als Normaltypus in bezug auf Schwerewirkung kann ein Takt gelten, dessen Akzentbereich von der als normal

empfundenen Höhe der Substanz und demnach auch Einsatzhöhe der Triebkraftwirkung bis hinab in eine als Grund empfundene Tiefe sich erstreckt". Beispiel[1] eines gleichgetieften Zweiertaktes:



S = Schwereakzent
T = Triebkraftwirkung

Beispiel eines auftriebakzentischen Zweiertaktes:



(Beethoven, op. 2, 2, 1. Satz, 1. Thema)

Und zur Unterscheidung dieser „Tonstärke-Zusatzakzente", die „Tiefen- oder Breitenschwereakzent oder Auftriebsakzent sein können, bedürfte die Notenschrift eines dreifach unterschiedenen Zeichens, etwa ↓, ↓ und ↑".

Wie bereits aus diesem begrenzten Auszug, der für die Darstellung der Gesamtidee nötig schien, ersehen werden kann (Steglich bringt ja über 30 graphische Takterklärungen, wie er auch im III. Teil verschiedene Stücke ausführlich analysiert), enthält das Werk eine Fülle von Anregungen, die aber keinesfalls abstrakter Natur sein sollen, sondern die berufen scheinen, auch für die praktische Musik Bedeutendes zu geben. Das, was erfühlt werden soll, ist das Ausschlaggebende, nicht die Tatsachen des Notenbildes. Steglich verdient es, daß man sich mit seinen Ideen nachhaltig auseinandersetzt.

Kurt Kern

[1] Die Linie des ersten der beiden Schwereakzente ist bei Steglich dicker gezeichnet als hier wiedergegeben.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1934

Abkürzungen: Vorlesungen und Übungen ohne Angabe der Stundenzahl (in Klammern) sind einstündig.

Ch = Chor	fF = für Fortgeschrittene	Mth = Musiktheorie
ChÜ = Chorübungen	G = Gesang	Mw = Musikwissenschaft
CM = Collegium musicum	H = Harmonielehre	mw = musikwissenschaftlich
CMi = Coll. mus. instrumentale	I = Instrumentation	O = Orgelspiel
CMv = Coll. mus. vocale	Ik = Instrumentenkunde	P = Partiturspiel
F = Formenlehre	K = Kontrapunkt	PS = Proseminar
fA = für Anfänger	Mg = Musikgeschichte	St = Stimmbildung
faF = für Studierende aller Fakultäten	mg = musikgeschichtlich	Th = Theorie
	mh = musikhistorisch	Ü = Übungen

Aachen. Technische Hochschule. Prof. Dr. P. Raabe: liest nicht.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: beurlaubt.

Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte der Musik in England — Ü im Anschluß an die Vorlesung — Geschichte der Musik in der Schweiz — Ü im Anschluß an die Vorlesung — Die Musik der Naturvölker.

Prof. Dr. W. Merian: Die Balladenkomposition bei Zumsteeg und Schubert — Ü in älteren Tonschriften (Tabulaturen) — Übersicht über die Geschichte der griechischen Musik.

Berlin. Universität. Prof. Dr. A. Schering: Musik als Ausdruck und Gestalt — Meisterwerke deutscher Kichenmusik (3) — mh HauptS: Die Liedformen des 16. Jahrhunderts (1½) — mh PS: Studium Gluckscher Partituren (1½) — CMi (Orchesterübungen) (2).

Prof. Dr. E. Schumann: Akustisches und tonpsychologisches Praktikum II (1½) — Forschungsarbeiten (Systematische Mw, Tonfilm, Radiophonie; täglich 5).

Prof. Dr. J. Wolf: Lied des Mittelalters (2) — Musikalische Liturgik — ÜfF (1½).

Prof. D.Dr. H. J. Moser: Geschichte und Wesen des deutschen Volksliedes, faF (1½) — Ü zum Minne- und MeisterG.

Prof. Dr. G. Schünemann: Richard Wagner — Einführung in die vergleichende Mw — Ü zur Ik im Zeitalter des Barock (2).

Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Mg im Zeitalter des Frühbarock, mit Demonstrationen (2) — Stilkritische Ü zur Musik des Frühbarock, fF (2) — Ü zur Einführung in die Musik des Frühbarock, fA (2) — CMv (1¾) — Studentischer Ch (ChÜ zur Pflege des deutschen Volksliedes).

Privatdozent Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper I (2) — Ü zur musikalischen Quellen- und Denkmälerkunde (1½).

Beauftragter Dozent Prof. J. Biehle: Musikalische Liturgik I (Vergleichende Behandlung

der alten und neuen Agende (4 >< je 3) — Glockenkunde und der liturgische Gebrauch der Geläute (4 >< je 2) — Ü zur musikalischen Liturgik I und St (auch für Stimmkranke) — Mth (H II) — O fA (nur für Theologen) — Das deutsche Lied als G-Problem.

— Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Mersmann: Formengeschichte der deutschen Instrumentalmusik (mit Schallplatten) — Arbeitsgemeinschaft: Harmonisches Hören und harmonische Analyse (2).

Prof. J. Biehle: Praktikum für Orgelbau — Glocken und die statische Beanspruchung der Türme — Raumakustik unter Berücksichtigung der Musikausübung.

Bern. Prof. Dr. E. Kurth: Mozart und Beethoven (2) — Kontrapunktische Formen (2) — PS: Die Harmonik Wagners und seiner Nachfolger (2) — S: Ü zur Geschichte des Generalbaßzeitalters (2) — CMi (Besprechung und Ausführung älterer Ch- und Instrumentalmusik) (2).

Prof. (der evang.-theol. Fakultät und Münsterorganist) E. Graf: Die geschichtliche Entwicklung und liturgische Aufgabe der Chmusik im evangelisch-reformierten Gottesdienst (faF) — Kirchliches O (für evang.-ref. Theologen) (2).

Privatdozent Dr. M. Zulauf: Notationskunde I (Tabulaturen — Die Entwicklung der wichtigsten Instrumentalformen bis Bach und Händel.

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Geschichte und Ästhetik der Oper, des musikalischen Dramas, des Singspiels, besonders Deutschlands, II. Teil (von Mozart bis zur Gegenwart) (3) — mwS (1½) — CMi (gemeinsam mit Dr. Schrade) — OÜ (4).

Privatdozent Dr. L. Schrade: Die Musik im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation (3) — Stilkritische Ü zur Musik des 16. Jahrhunderts (1½) — Ü zur Mensuralnotation (PS) (2).

Privatdozent Dr. J. Schmidt-Görg: Grundfragen der musikalischen Akustik — H.

Lektor A. Bauer: Ü zur H (2) — I (auch fA) (2) — Der K der nachbachschen Zeit (2) — Die deutsche Formgebung Joh. Seb. Bachs (2).

Beauftragter Dozent W. Maler: Ü im K (2) — Allgemeine musikalische F (2).

Breslau. Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Die großen Nationalstile in der europäischen Mg (Deutschland, Italien, Frankreich) (2) — S: Ü zur Mg des 15. Jahrhunderts (Niederländer nnd Deutsche) (2) — Probleme der schlesischen Mg (Ü 2).

Privatdozent Dr. W. Vetter: siehe Hamburg.

Privatdozent Dr. E. Kirsch: Einführung in das Studium der Mg — PS: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Notationskunde II (2) — Ü zur Analyse: Fugierte Sätze (2).

— Im Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. D. J. Steinbeck: Geschichte des Kirchenliedes — Evang. Liturgik.

Privatdozent Dr. E. Kirsch: H (2).

Akad. Musiklehrer Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Choral-Ü für (kath.) Theologen — Palestrinas K, I. Teil (2).

Akad. Musiklehrer Oberorganist G. Richter: OÜ für Theologen und Philologen.

— Technische Hochschule. Institut für musikalische Technologie: Privatdozent Dr. H. Matzke: Einführung in die Gkunst (Geschichte, Ästhetik, Technik) — Der Rundfunk in technischer, ästhetischer und organisatorischer Beziehung (technisch-mw Ü) (1½) — O und Oth (2), St (1½) — Musikalisch-praktische Ü (CM) (2).

Danzig. Technische Hochschule. Prof. Dr. G. Frotscher: Einführung in das Studium der Mg — Ü zur älteren Mg — CMvi (3).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Akustik und Tonpsychologie (2) — W. A. Mozart (2).

Dresden. Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Richard Wagners Leben und Werke (mit Musikbeispielen).

Privatdozent Dr. G. Pietzsch: Geschichte der Musik von der Klassik bis zur Gegenwart (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das deutsche Volkslied in musikalischer Beziehung (2) — S I: Richard Wagners „Ring des Nibelungen" (2) — S II (mit dem Assistenten): Ü zu Christian Egenolfs Gassenhawerlin und Reutterliedlin 1535 (2) — VorÜ (mit dem Assistenten) Mth (2) — CMiv (je 2) faF: Gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musikwerke.

Universitätsmusikdirektor G. Kempff: Die Hymnen der Alten Kirche und des Mittelalters (2) — Geschichte der Passion von ihren ersten Anfängen bis zur Matthäuspassion Joh. Seb. Bachs (mit musikalischen Erläuterungen) faF — Liturgische Ü: Besprechung reformatorischer Kirchenordnungen (2) — Sprechkurs (St in Sprache und G) (2) — O und Cembalospiel — H fF (2) — Akad. Chverein (Glucks „Alceste") (2) — Akad. Orchester.

Frankfurt (M.). Prof. Dr. R. Gerber: Die Musik der deutschen Romantik (2) — Ü zur klassischen Instrumentalmusik (Haydn-Mozart) (2).

Freiburg (Br.). Prof. Dr. W Gurlitt: Der gegenwärtige Stand der Mw, als Einführung in ihre Probleme (2) — Joh. Seb. Bach — Ü zur Geschichte der Mw seit der Romantik (2) — PS: Ü über Joh. Seb. Bachs Werke (2) — Ü zur Notations- und Quellenkunde — CM (gemeinsame Pflege alter Musik) (2).

Beauftragter Dozent P. Dr. Chr. Großmann O.S.B., Kloster Beuron: Grundfragen der Gregorianik — Th und Praxis des gregorianischen ChoralG bis zur Neuzeit.
Akademischer Musiklehrer A. Hoppe: Praktische Instrumentalkurse: Kl — O — Harmonium — Einführung in die Technik des Violinspiels — H (Tonbildung fA) — P fA — Kammermusik — H mit praktischen Ü am Klavier (unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten).

Freiburg (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Beethovens Leben und Werke (2) — Die Formen des gregorianischen Chorals — S: Ü zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts (2) — CMvi (je 2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Musik der deutschen Romantik (2) — S: Stilkritische Ü zur Musik des Wiener Klassizismus (Haydn bis Beethoven) (2) — CMv (hist.-prakt. ChÜ): Messen des 16. Jahrhunderts (2).
Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. St. Temesvary: Die Instrumente des Orchesters, erläutert an praktischen Beispielen — CM — H — Melodielehre — F — GehörÜ fA und fF.

Göttingen. Privatdozent Dr. H. Zenck: Die Musik im 16. Jahrhundert (2) — Das deutsche Volkslied — mw S: Ü zur Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (2).
Beauftragter Dozent Oberlandeskirchenrat Dr. Ch. Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik, I. Teil — Ü und Quellenstudien zur musikalischen Liturgik der Reformationszeit.
Akademischer Musikdirektor K. Hogrebe: Liturgische Ü (gemeinsam mit Prof. D. J. Meyer) (2) — Allgemeine Mth und Einführung in die Kirchentonarten als notwendige Vorbereitung zu den späteren liturgischen Ü im (praktisch-theologischen) S — Fortlaufende Kurse in H, Harmonisieren und Generalbaß, letztere auch an Originalstücken alter Meister (faF) (2) — K fA und fF (faF) — Schlichte KompositionsÜ, verbunden mit F (fF).

Graz. Lektor Prof. Dr. R. v. Mojsisovics: Ü im Analysieren musikalischer Werke: ausgewählte Präludien und Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier — CMi (faF) (2).

Greifswald. Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Oper, vornehmlich in Deutschland (2) — S: Besprechung von ausgewählten Werken zum Kolleg (Repetitorium) — Ü zu Werken der Romantiker (2) — Arbeiten unter Anleitung im S (2) — Rhythmische und Gehörsbildung für Laien. Anleitung zum besseren Musikverständnis für Musikhörer (faF) — CMi (Orchester) und CMv (Ch) faF (je 2) — Kammermusik (für fortgeschrittene Spieler).
Akademischer Musiklehrer und Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Musikdirektor R. E. Zingel: Mth (Generalbaß) fA — Mth (K) fF — Kirchenmusikalische Ü — ChÜ — O — Studienabende nach besonderer Ankündigung.

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Die Kammermusik und ihre Geschichte (2) mit anschließenden SÜ (2) — S: mw Arbeiten fF (2) — CMv (2).
Privatdozent Dr. W. Serauky: Musik der Wiener Klassik (faF) — Allgemeine Operngeschichte, 2. Teil (von Mozart bis Wagner) (2) — Kolloquium zur Allgemeinen Operngeschichte — mw PS: Ü zur Instrumentalmusik des 17. u. 18. Jahrhunderts (2) — Historische KammermusikÜ (2).
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Musikdiktat — I — K (2) — H fF (2) — Choralsatz und Generalbaßbearbeitung (2).
Beauftragter Dozent Pfarrer D. K. Balthasar: Die Singweisen der Reformationszeit — KunstG im Gottesdienst.

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik.
Prof. Dr. W. Heinitz: Völkische und persönliche Eigenart in der musikalischen Ausdrucksgestaltung — Arbeitsgemeinschaft zur Bestimmung musikalischer Bewegungsabläufe im Sinne der Personalkonstanten (2) — Der Musiker und sein Instrument. Psychophysiologische Grundfragen zu einer vergleichenden Betrachtung darstellerischer Leistungen im Lichte von Rasse und Landschaft — Musikalische Akustik fA und fF — Ü in der vergleichenden Betrachtung vertikaler und horizontaler Klanggestaltungen (2) — Akustisches Praktikum für Musikwissenschafter und Phonetiker.
Privatdozent Dr. W. Vetter: Die Kunst Sebastian Bachs und ihre geschichtlichen Grundlagen (4) — Das deutsche Volkslied, sein Wesen und seine Geschichte (2) — Ü zur Kunst Bachs (2).
Beauftragter Dozent Dr. H. Hoffmann: H II (2) — Analyse von Bachs „Wohlt. Klavier" (fF) — PÜ — Studentenchor (2) — Studentenorchester (2) — Arbeitskreis für Hausmusik (2).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Niedersächsische Musik — Die Musik des 19. Jahrhunderts — Franz Schuberts Lieder — Geschichte der Kammermusik II — CM.

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Wagner und das 19. Jahrhundert (mit Aussprache) (3) — Wesen und Aufgabe der deutschen Musik und Kunst (gemeinsam mit Prof. Schrade) — S: Ü zur Musik des Frühbarock (2) — PS: Einführung in die musikalische Analyse und Stilkritik mit besonderer Berücksichtigung der älteren Klaviermusik (2) — Men-

suralnotation mit Besprechung von Denkmälern — CMi (Pflege alter und neuer Musik, gemeinsam mit W. Fortner) (2) — Madrigalchor (nur vorgebildete Stimmen) — Kammer- und Laienspielgruppen.
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Musikalisch-liturgische Ü — H I (2) — O — StudentenCh (Akad. Gverein) (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Mg IV (3) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts II (3) — MgÜ (1½).
M. Berg-Brandmayr: G.
Dr. W. Senn: H — K (der strenge Satz).

Jena. Privatdozent Dr. W. Danckert: Völkerkundliche Mw — Praktische Ü: a) Folkloristische Arbeiten — b) Musikethnologische Arbeiten — CM: Gemeinschaftliche Besprechung und Aufführung alter Musik (2).
Leiter des Akad. Konzerts Prof. R. Volkmann: Richard Wagner, „Die Meistersinger" (2) — O (2) — Philharmonischer Ch (2½) — Acappella-Ch (2½).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Mg im Zeitalter des Frühbarock (2) — Die protestantische Kirchenmusik im Zeitalter des Barock — Ü zur Mg des Frühbarock (2).
Privatdozent Dr. B. Engelke: Paläographie und Schriftenkunde (mit Einschluß der Tabulaturen) (2) — Madrigal, Lied und frühe Oper — Geschichte der Musik in Spanien.
Lektor Dr. H. J. Therstappen: MwPS: Einführung in die Werke Orlando Lassos (2) — K — CMvi faF (je 2).

Köln. Prof. Dr. Th. Kroyer: Beethoven (3) — Vom Adel deutscher Musik: historische und nationale Stilkonstanten — PS: a) Vorkurs: Ü zur mh Analyse (durch Assistent Dr. Gerstenberg) — b) Hauptkurs: Referate und Kolloquium (2) — S: Matthesons Schriften (2) — CMi: Suiten- und Sinfoniemusik (2) — CMv: Doppelchörige Musik (durch Dr. Gerstenberg) (2).
Prof. Dr. E. Bücken: Oper und musikalisches Drama (3) — mw Ü (2) — mg Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung.
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Repetitorium der H — Generalbaßspiel — F (Palestrina- und Bachzeitalter) (2).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks — ElementarH.

Königsberg (Pr.). Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau: Die Musik der deutschen Klassik (4) — S: Ü zum deutschen Lied des 18. Jahrhunderts (2) — Ü zu Beethovens sinfonischem Schaffen (2) — CMvi (gemeinsame Ausführung und Besprechung älterer deutscher Musik) faF (je 2) — O (für Stud. der Theologie und Kirchenmusik; Leitung: Dr. Kelletat) — Geschichte des Kirchenliedes (wie vorher).
— Im Institut für Kirchen- und Schulmusik: Prof. Dr. J. M. Müller-Blattau: Geschichte der Musikerziehung — Mth.
Assistent Prof. Dr. E. Roß: Th der Musikerziehung.

Leiden (Holland). Privatdozent Dr. E. W. Schallenberg: Dr. Martin Luther und die Musik — Der Heroismus Giuseppe Verdis.

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Tanzstil und Suite (2) — Max Reger — PS: Vorkurs: Quellenkunde (durch Assistent Dr. Husmann) — Hauptkurse: 1. Agricola, Praetorius, Mattheson, Berlioz, Strauß (Referate) (2); 2. Die Notenschrift 1300—1450 (Paläographie II) — S: Mg deutscher Städte (2) — CMv: Deutsche Liedkunst des 16. Jahrhunderts (durch den Kantor der Universitätskirche F. Rabenschlag) (2) — CMi: Neue Spiel- und Liebhabermusik (2).
Prof. Dr. Dr. A. Prüfer: Richard Wagner (Bayreuther Festspiele 1934): a) Das Bühnenweihfestspiel Parsifal — b) Die Meistersinger von Nürnberg (2) — c) Ü: Lektüre von Schriften aus der Bayreuther Zeit.
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. H. Grabner: Modulation — K fF — Kanon und Fuge — Harmonische und kontrapunktische Volksliedbearbeitung — Transponieren, Musikdiktat, GehörÜ — P.
Lektor Prof. Dr. M. Seydel: Grundlagen der Stimm- und Sprechbildung — St, G- und Sprechtechnik (insbesondere für die Kandidaten des höheren Schulamts der musikalisch-wissenschaftlichen Richtung) — GÜ (St, Einzel- u. GruppenG) — Stimmtechnische Beratung — Deutsche RedeÜ auf stimmtechnischer Grundlage — Liturgische GÜ u. Stimmtechnik (für Theologen).
Studienrat Kranz: O (für Theologen).

Marburg. Prof. und Universitätsmusikdirektor Dr. H. Stephani: Kirchenmusik — Entwicklungszüge der Instrumentalmusik — Das deutsche Lied — mw S: Ü zur Geschichte der Instrumentalmusik (1½) — H (mit Ü) (1½) — K, Kanon, Fuge (mit Ü) — CMi: Bachs „Kunst der Fuge" (2) — Ch (2) — O fF (1½).
Privatdozent Dr. H. Birtner: Geschichte der englischen Musik (2) — mw S: Ü zur englischen Mg (2) — Einführung in das P — PS: Ü zur Einführung in den gregorianischen Choral — CMv: Englische Chormusik des 16. Jahrhunderts.
Oberlyzealmusiklehrer H. Engelhardt: O fA (1½).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Grundlagen der abendländischen Musik II (2) — Notations- und Stilkunde des 15. bis 18. Jahrhunderts — mw SÜ (2) — mh Arbeitsgemeinschaft (CM) faF (2).
Prof. Dr. A. Lorenz: Geschichte der Instrumentalmusik I (2) — Richard Wagners nationale Sendung (faF) — Der musikalische Aufbau von Wagners Tristan (faF) — H fA (2) — Ü im Analysieren von Musikstücken — Musikalische F (2) — Ik mit Führungen durch die Instrumentensammlung des deutschen Museums.
Prof. Dr. O. Ursprung: Das ältere deutsche Lied (2) — mw SÜ fA (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Die Anfänge und erste Blütezeit der deutschen romantischen Oper (2) — mw Ü fA und fF (2).

Münster (W.). Privatdozent Dr. W. Korte: Mg des 19. Jahrhunderts (2) — S: Lektüre und Interpretation ausgewählter Schriften Richard Wagners (2) — PS: Ü zur Ik — CMvi (faF, je 2).
Lektor W. Lilie: Geschichte und Theorie des gregorianischen G — Die Formen des gregorianischen Rezitativs — Praktische GÜ (für Theologen).
Beauftragter Dozent Dr. K. Ameln: Die evangelische Kirchenmusik und ihre Stellung im Gesamtaufbau einer deutschen Volksmusikkultur — Ü: der AltarG (1½) — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akad. KirchenCh) (1½).

Prag. Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Die Musik des 20. Jahrhunderts (3) — CM (Gemeinsame Besprechung und Ausführung alter Musik): a) Orchester (2), b) Ch (2) — mw S: Wissenschaftliche Arbeiten der Mitglieder und Besprechung neuerschienener Literatur (2) — mw PS: Ü zur mittelalterlichen Mg (2) — Mth für Musikhistoriker.
Privatdozent Dr. P. Nettl: wird nicht lesen.
Lektor Dr. Th. Veidl: H fF (1½) — K fF (1½).

Rostock. Privatdozent Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Frühbarock (2) — S: Mensuralnotation (2) — CMiv: AufführungsÜ alter Musik (faF je, 2) — H, K (faF, je 2).
Dr. E. Mattiesen: Die Musik im Gottesdienst II (Choral, Odienst, KirchenCh) mit Demonstrationen — Ü im liturgischen Altarsingen — O.

Stuttgart. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Keller: Klaviermusik der Romantik — Einführung in die H — Akad. Orchester (2).

Tübingen. Prof. Dr. K. Hasse: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (faF) — mw PS: Denkmälerkunde (2, mit dem Assistenten) — mw S: Begriff und Inhalt der deutschen Musikkultur (2) — H fA (mit dem Assistenten) — H fF — K — Ü im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester) (2) — Ü im Chsingen (Akad. Musikverein) (2).

Wien. Prof. Dr. R. Lach: Abriß der Mg II (2) — Richard Wagners „Parsifal" in psychologischer, ästhetischer und ethischer Beleuchtung — Das Melos in Sprache und Musik — Geschichte des modernen Orchesters und der I seit dem 17. Jahrhundert (2) — mw Ü (2) — Notationsgeschichtliche Ü (gemeinsam mit Prof. Dr. A. Orel) fA (2).
Prof. Dr. A. Orel: Beethoven (II. Das Beethovenbild der Gegenwart) — Mg der Spätgotik (2) — Ü zur neueren Mg (2) — Notationsgeschichtliche Ü (gemeinsam mit Prof. Dr. Lach) fA (mit Kolloquiumsverpflichtung) (2).
Prof. Dr. R. Haas: Grundlagen der Mth (2) — Formgeschichtliche Ü.
Prof. Dr. E. Wellesz: Die klassische Sinfonie II — Ü zur byzantinischen Kirchenmusik.
Privatdozent Dr. L. Nowak: Die weltliche Musik in Deutschland zur Zeit des Humanismus und der Renaissance.
Lektor H. Daubrawa: Über traditionellen Choral (Theorie und praktische Ü aus dem Graduale Romanum, Lesen alter Schlüssel und Choralbegleitung auf der Orgel.
Lektor F. Moser: St für den SoloG (2).
Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den ChG (2).
Lektor W. Tschoepe: H (2) — K (2) — F und I (2) — Praktischer Fortbildungskurs.
Lektor Dr. A. C. Hochstetter: F (Fortsetzung) — H (Fortsetzung) (2) — K, strenger Satz (Fortsetzung) (2) — Praktische Ü in der H.
Akademieprof. Fr. Habel: Theorie und Praxis der katholischen Kirchenmusik (2).
Lehrer F. Kemmler: Harmoniumspiel und Einführung in das evangelische Kirchenlied (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Ausgewählte Kapitel aus der Mg des 17. Jahrhunderts (3) — mw Ü fA und fF (2) — CM (Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik).

Zürich. Prof. Dr. F. Gysi: Schuberts Lieder (2) — Musikalische Charakterköpfe der Gegenwart — Praktische Stilkunde (S).
Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Mg des Spätmittelalters — Geschichte und Ästhetik des Streichquartetts — S: Ü zur Geschichte der musikalischen Notation — CM: Besprechung und Ausführung älterer Instrumental- und Vokalmusik (2).

Jahrestagung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung (Bückeburg)

Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg beging seinen siebenzehnten Jahrestag am 23. Juni in der Form einer Spohr-Gedenkfeier: Ludwig Spohr wurde am 5. April vor hundertundfünfzig Jahren in Braunschweig geboren. Da er am 22. Oktober 1859 in Kassel starb, hätte man sich auch seines fünfundsiebenzigsten Todestages erinnern können.

Die Feier fand im Festsaale des Schlosses statt, den der Kurator des Instituts, der mit seiner Gemahlin anwesende Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe freundlich zur Verfügung gestellt hatte.

Nach kurzen Begrüßungsworten des kommissarischen Direktors Prof. D.Dr. Max Seiffert wies der Reichsstatthalter in Lippe und Schaumburg-Lippe Dr. Meyer auf den gemeinnützigen Charakter des Instituts hin, das dem Ziel des Nationalsozialismus: der Neuformung des Menschen und seiner Kunst und Kultur diene; er versprach, sich für das fernere Schicksal des Instituts einzusetzen und hat auch dankenswerter Weise schon Schritte in dieser Richtung getan.

An der Stelle des verhinderten Prof. D. Dr. H. J. Moser hielt ein durch sein Buch über die moderne Musik vorteilhaft bekannt gewordener junger Gelehrter, Dr. K. Westphal die Festansprache. Von verschiedenen Seiten aus beleuchtete er Spohrs eigentümliche Stellung zwischen Beethoven und Wagner, hob den bewußt nationalen Grundzug in des Schaffenden und Nachschaffenden Art und Kunst und ihre in der Zeit des Spezialistentums auffallende Vielseitigkeit hervor und ging dann zu einer stilkritischen Betrachtung der Kunstelemente in Spohrs Werken über. Daß der vielleicht in der Hitze des Gefechts gewählte Vergleich mit Eichendorff nicht ganz stimmt, wird der bei den künstlerischen Darbietungen als technisch und musikalisch ausgezeichneter Klavierspieler beschäftigte Redner selbst erkannt haben.

Die künstlerische Hauptlast des Festes trug Prof. Dr. e. h. Gustav Havemann. Er spielte das bekannte Geigenkonzert (op. 47) „in Form einer Gesangsszene" in der Haltung, die uns von Spohr (durch H. M. Schletterer) überliefert wird, d. h. würdig, sachlich und ernst. Auch das Streichquartett in *E* dur (op. 43) ist als „Quatuor brillant" Sache eines vor drei zurücktretenden Stimmen spielenden solistischen Virtuosen. Eine Annäherung an den Kammerstil vollzieht sich in dem *d* moll-Quintett von 1846; dieses Werk gibt neben dem Virtuosischen auch der Durcharbeitung Raum und enthält ein Adagio, das zu den besten der von der Romantik hervorgebrachten langsamen Sätze gehört. Außer Westphal und Havemann müssen dessen Streichergenossen, die Herren W. Steiner, H. Mahlke und A. Steiner mit allem Lobe genannt werden. Th. W. Werner

Mitteilungen der DGMW

Ortsgruppe Berlin

Am 28. April: Vortrag von Privatdozent Dr. Helmuth Osthoff über „Die Niederländer und das deutsche Lied der Renaissance". Der Vortragende berichtete über seine neuen Forschungen, die das Ziel verfolgten, den konkreten niederländischen Anteil an der Literatur des mehrstimmigen deutschen Liedes, wie die allgemeinen stilistischen Einflüsse der flämisch-wallonischen Schulen auf die Gattung klarzustellen. Der Dufay-Stil bleibt ohne Einfluß auf das deutsche Lied; dagegen läßt das Vordringen des Imitationsprinzips etwa von 1480 ab die zunehmende Einwirkung des Westens erkennen. In der Cantus firmus-Epoche passen sich die Niederländer bei aller Differenzierung im einzelnen (die besonders in der Gegenüberstellung H. Isaacs mit H. Fink und P. Hofhaimer hervortritt) der deutschen Liedtradition grundsätzlich an. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts bringen sie erstmalig ganz neue Elemente mit der Gattung in Verbindung und werden damit bahn-

brechend für ein Liedideal, das sich bis in die Zeit Heinrich Alberts behauptet hat. Den Abschluß der Cantus firmus-Epoche bezeichnet Mattheus Le Maistre (1566), während der kernweisenlose Liedtypus durch Orlando di Lasso und Christian Hollander eingeführt wird. Der Vorgang prägt sich bei Lasso in radikaler Form aus, während Hollander teilweise noch zu Kompromissen neigt. Die erste, zunächst nur sporadische Übertragung des Villanellenstils auf das Lied begegnet 1572 in den Tricinien Ivo de Ventos, d. h. 4 Jahre vor dem Auftreten Jacob Regnarts. Vento, der „Pythagoräer", nimmt im übrigen einen wesentlich konservativeren Standpunkt als Lasso ein. Dagegen ist Regnart — nicht nur in seinen Villanellen — der konsequenteste Vertreter des italienischen Klangideals, das späterhin bei H. L. Hassler seine ideale Verschmelzung mit deutscher Art erlebt. Der Vortragende charakterisierte die niederländischen Meister der C. f.-Epoche und beleuchtete den Kreis um Lasso, sowie das Liedschaffen der Spätniederländer an den habsburgischen Höfen. Die Ergebnisse dieses Querschnitts durch die deutsche Liedliteratur vom Anfang des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts sollen demnächst in Buchform vorgelegt werden.

Der mitwirkende Volksdeutsche Singkreis brachte unter Leitung von Dr. Herbert Marx Lieder mit und ohne instrumentale Begleitung von Brassart, Isaac, Le Maistre, Lasso, Hollander, de Vento und Regnart in der Einrichtung von H. Osthoff zum Vortrag.

16. Mai 1934: Vortrag von Frau Dr. Irmgard Leux-Henschen (Stockholm) „Zur akustischen Komponente der Musikalität", Ergebnisse individualpsychologischer Untersuchungen am Kaiser Wilhelm-Institut für Hirnforschung in Berlin-Buch, mit Demonstrationen der benutzten Apparatur (elektrischer Tonvariator, Stroboskop), vorgeführt durch Dipl.-Ing. J. F. Tönnies.

Die Vortragende berichtete über Messungen gewisser akustisch-sensorischer Funktionen (Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen) und -motorischer Funktionen (Reinheit der Intonation beim Nachsingen gegebener Einzeltöne). Sie wies auf die starke Steigerung der U.E. hin, deren Maximum bei musikalisch Begabten im allgemeinen zwischen 1000 und 2000 Hertz (also c^3 bis c^4), bei sprachlich Begabten um 500 herum (c^2) liegt. Sprachlich-akustische und musikalisch-akustische Begabung beruhen auf völlig verschiedenen Spezialeigenschaften. Doch können natürlich beide Begabungskomplexe in einem Individuum zusammenfallen (wie bei Hans Pfitzner). Einige extreme Fälle unter normalen (z. B. Amnesie für Tonhöhen) wurden hervorgehoben. Beim Studium der Intonationsfähigkeit stellte es sich heraus, daß es Personen gibt, die zwar aus mangelhafter akustischer Begabung keinen (akustisch) gegebenen Ton zu treffen vermögen, die jedoch beim „optischen Intonieren" deutlich ihre latente motorische Fähigkeit verraten. Durch letztere Beobachtung konnte nachgewiesen werden, daß das entsprechende motorische Hirnzentrum sich keineswegs, wie bisher angenommen, in Abhängigkeit vom sensorischen entwickelt, sondern konstitutionell unabhängig ist.

Dem Vortrag folgte eine anregende Diskussion, an der Prof. Erich Schumann, Dr. H. Guttmann, Dr. Zwirner, Dipl.-Ing. Tönnies, Dr. Marius Schneider und Prof. Schünemann als Leiter des Abends teilnahmen. Über die Untersuchungen hat die Vortragende im „Journal für Psychologie und Neurologie" 1934 (S. 450—532) eingehend berichtet. G. Sch.

Mitteilungen

– Der ao. Professor der Musikwissenschaft an der Universität Berlin, Dr. Friedrich Blume, ist in gleicher Eigenschaft an die Universität Kiel berufen und zum Direktor des dortigen musikwissenschaftlichen Instituts ernannt worden.

– Professor Dr. Rudolf Gerber (Gießen) wird die Musikwissenschaft während des Sommersemesters auch an der Universität Frankfurt (a. M.) vertreten. (Die Ortsangabe fehlt versehentlich in der Mitteilung des vorigen Heftes der ZMW.)

– Dr. phil. Ernst Fritz Schmid (Tübingen), der sich seit sechs Jahren zur Vornahme eingehender Haydnforschungen in Wien aufhält, hat sich an der philosophischen Fakultät der

Universität Graz als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Er vertritt dieses Fach dort als erster habilitierter Dozent und wird seine Vorlesungen bereits im kommenden Wintersemester aufnehmen.

– Frau Dr. Bronisława Wójcik-Keuprulian (Lwów) hat sich an der jagellonischen Universität Krakau habilitiert. (Habilitationsschrift: Melodyka Chopina [Chopins Melodik], 1930; Habilitationsvortrag: Die Stellung der Musikwissenschaft im allgemeinen System der Wissenschaften.) Frau Dr. Wójcik-Keuprulian veröffentlichte bisher: „Johann Fischer von Augsburg als Suitenkomponist", ZMW 1922; in polnischer Sprache: „Musikwissenschaftliche Skizzen", 1923; „Chopin: Studien-Kritiken-Skizzen", 1933; „Polnische Volksmusik", 1932; „Armenische Musik", 1932; „Türkische Musik", 1933; ferner: „Considérations sur les éléments du style de Chopin", 1931; „Un disciple de Jean-Baptiste Lully: Johann Fischer", 1929 u. a.

– Über die Vorführungen, die das Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum der Universität Leipzig mit seinen reichen Mitteln in den letzten Monaten veranstaltet hat, ist zu berichten:

Am 4. Januar fand eine Rundfunksendung innerhalb der „Stunde der Nation" aus dem Instrumentenmuseum statt. Mit der bekannten Silbermann-Orgel, einer Tiroler Kastenorgel und einer thüringischen Hausorgel wurden sowohl verschiedene Registertypen wie auch verschiedene Kompositionsstile vorgeführt. Cembalo und Hammerflügel geleiteten vom Rokoko zu Sturm und Drang, und Altviola und Gambe vervollständigten das Bild der deutschen Hausmusik des 18. Jahrhunderts, das Prof. Dr. Schultz, der auch die Tasteninstrumente versah, dem Hörer plastisch zeichnete.

Am 17. Februar lud das Collegium musicum in die Universitätsaula ein zu einem Historischen Konzert zu Ehren der Vereinigung von Förderern und Freunden der Universität. Zuerst erklang vom 1. Hammerflügel aus geleitet, die Sinfonia op. 18, 1 in Es von Joh. Christian Bach. Es folgte die Abschieds-Sinfonie von Haydn (in der revidierten Form der Gesamtausgabe). Nach einer Sinfonie in C von Rosetti, beschloß die inzwischen von Geiringer (leider ohne das hier gebotene Largo con Recitativo mit dem eigenartigen englisch Horn-Solo) neu herausgegebene „Türkische Sinfonie" von Mich. Haydn (D-dur) sehr wirkungsvoll den Abend.

Nach längerer Pause hörte man am 10. März die Karl Straube-Orgel wieder vor der Öffentlichkeit. Der Universitätsorganist Prof. Fr. Högner, unterstützt von Frau Lotte Wolf-Matthäus und drei Streichern, hatte aus Werken Buxtehudes ein wohlabgerundetes Programm zusammengestellt; zwei Solokantaten und eine Triosonate (meisterhaft Chr. Klug als Gambist) unterbrachen die Folge der Orgelmusik. Die Tatsache, daß sich ein so einheitliches Programm doch derartig lebendig abwickelte, spricht genügend für den Organisten und seine Helfer.

Am 27. April veranstaltete das Instrumentenmuseum eine Vorführung im Rahmen der Jubiläumstagung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen. Hausorgel, Clavichord, Cembalo von Pertici, Piccolovioline von Stradivarius und ein Hammerflügel mit Janitscharenzug von Streicher gaben die nötige Stimmung für einen Rundgang durch die Räume.

Ein ähnliches, doch umfänglicheres Programm ergänzte am 3. Mai, innerhalb der Akademischen Woche „Deutsche Selbstbesinnung", den Vortrag von Prof. Schultz über „Musik der deutschen Vorklassik", der im Gesamtbericht gedruckt erscheinen wird.

– Professor Dr. Theodor Wilhelm Werner (Hannover), der am 8. Juni d. Js. das sechzigste Lebensjahr vollendete, führte am 6. Juni in seinem Collegium musicum (an der Technischen Hochschule) außer Werken von G. Vintz, A. Corelli, G. F. Händel und J. Haydn auch eigene Kompositionen: sechs Lieder für Sopran und eine „Zweite Suite für eine Geige und eine Bratsche" (1933) vor.

– Als zweite Veröffentlichung der „Denkmäler der Tonkunst in Württemberg", die vom Musikinstitut der Universität Tübingen unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse herausgegeben werden, erscheint demnächst: Peter Schöffers Liederbuch (in Friedrich Blumes „Chorwerk").

– Der Musikhistorische Verein an der Universität Uppsala, Vorsitzender Doz. Carl-Allan Moberg, ist während des vergangenen Studienjahres, 1933/34, mit einigen größeren

Veranstaltungen hervorgetreten. Am 16. Nov. wurde gemeinsam mit der Alliance française d'Upsal zum 250. Geburtstage J. Ph. Rameau's ein Konzert gegeben, das nach Madrigalen und Chansons von Jannequin und le Jeune und einer Opernarie von de la Barre (aus „La Vénitienne") folgende Kompositionen des großen Meisters darbot: Orchestersuite aus der Oper „Hippolyte et Aricie" (1733), Pièce de clavecin en concert ut mineur, und zwei Chöre aus der Oper „Dardanus" (1739). Solist war Otto Lehner; Dirigent des Kammerorchesters und des Madrigalchores des Vereins Sven E. Svenssohn, der außerdem die Chor- und Orchesterpartien aus den Originaldrucken (der Bibliothek der Musikalischen Akademie zu Stockholm) redigiert hatte. — Am 7. Dez. gedachte man des vor 100 Jahren gestorbenen deutschen Musikers J. C. F. Haeffner mit einem Oratorienkonzert in der Aula der Universität. Haeffner, ein gefeierter Männerchorkomponist, war Director musices an der Universität und Organist der Domkirche, der das schwedische Choralbuch 1819 neu redigierte. Von seinen Kompositionen wurden unter Svenssons Leitung die Ouvertüre zur Oper „Renaud" und das große Passionsoratorium für Soli, gemischten und Männerchor und Orchester „Der Erlöser auf Golgatha" aufgeführt. Solist war u. a. der auch in Deutschland bekannte ausgezeichnete Sänger, Augustin Kock. Die Gedächtnisrede hielt der Bibliothekar (der Musikalischen Akademie), Dr. G. Morin; er legte eine Reihe seiner Forschungsergebnisse über Haeffner vor. — Am 19. März hielt der schwedische Rundfunkchef, Julius Rabe, einen Vortrag über „Musikalische Depression". Die inhaltlich wie formell ausgezeichnete Darstellung, welche auf die kulturelle Bedeutung des Rundfunks und die Notwendigkeit einer musiksozialen Neuordnung hinwies, hat starken Widerhall in der Presse gefunden. — Frau Eta Harich-Schneider aus Berlin gab in ihrem Clavichord-Konzert ein poetisch feines und eindringliches Bild der barocken Musik für Clavichord mit Bachs Inventionen, Kuhnaus biblische Sonaten, Kompositionen von Cimarosa usw. — Den Höhepunkt des bisherigen Wirkens des Vereins bedeutete aber ein Vortrag Geheimrat Prof. Ad. Sandbergers über wiederentdeckte Werke Joseph Haydns am 18. April im Musikinstitut. Aus Sandbergers Sparten spielte J. Liljafors einige zyklische Stücke. — Ein Konzert mit modernen polnischen Kompositionen, von Prof. Z. Drzewiecki gespielt, beschloß die Arbeit des Vereins für dieses Studienjahr.

– Das Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt (M.) zeigt während der Sommermonate eine Ausstellung: alte Musikinstrumente, Musikerbilder und Musikerhandschriften aus öffentlichem und privaten Frankfurter Besitz.

– Während des Druckes dieses Heftes trifft die sehr schmerzliche Nachricht ein, daß Dr. Alfred Heuß in der Nacht vom 8. zum 9. Juli an den Folgen einer Operation gestorben ist.

Juli/August **Inhalt** 1934

	Seite
Otto Ursprung (München), Des Johannes Werlin aus Seeon großes Liederwerk (1646/47) als praktisch durchgeführte Poetik	321
Gertrud Hofmann (Freiburg i. Br.), Die freien Kompositionen Leonhart Schröters	344
Aloys G. Fleischmann (University College, Cork), Die Iren in der Neumen- und Choralforschung	352
Otto Ursprung (München), Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters (Nachtrag)	355
Kleine Beiträge	357
Bücherschau	364
Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen	376
Jahrestagung des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftl. Forschung (Bückeburg)	381
Mitteilungen der DGMW	381
Mitteilungen	382

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 30. August 1934

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 9 September 1934

Jean Pauls Gedanken zur Musik

Von

Georg Schünemann, Berlin

Von Jean Paul habe ich mich nie trennen können. Seine Romane weben wie Schuberts Symphonien himmlische Gedanken in breite, schier unüberschaubare Gewebe, sie singen von Freuden und Leiden des Alltags, von der Abendröte vergangener und der Morgenröte kommender Zeiten. Es ist ein Klingen in der Sprache, in Bildern und Vergleichen, daß man kaum der Seitenpfade achtet, aus denen oft schwer ein Herausfinden ist, daß man vielmehr in stiller Versunkenheit anhält, wenn ein anheimelndes Stück deutscher Natur und deutschen Lebens aus lieben Augen grüßt. Auch heute noch begleiten mich Jean Pauls Gedanken und Ausblicke, wo immer ich mich hinwende.

Ein rechter Kantorensohn läßt nicht von der Musik, mit der er groß geworden, auch wenn ihm eine andere Laufbahn vom Geschick vorausbestimmt ist. Jean Paul ist seit Generationen mit der *musica sacra* verbunden. Sein Großvater Johann Richter war in Neustadt am Kulm Kantor und Organist, zugleich Schulrektor, und sein Vater Johann Christian Christoph hatte als *Tertius* am Lyzeum zu Wunsiedel die Organistenstelle zu betreuen. Die Musik war „die eigentliche Blüte" seines Lebens, so erzählt Jean Paul in seiner Selbstbiographie vom Vater, „in der Kapelle des damaligen Fürsten von Thurn und Taxis — des bekannten Kenners und Gönners der Musik — konnte er der Heiligen, zu deren Anbetung er geboren war, dienen. Klavier und Generalbaß erhoben ihn zwei Jahrzehnte später zu einem geliebten Kirchenkomponisten des Fürstentums Baireuth." Auch als Pfarrer in Joditz ließ er nicht von seiner sonntäglichen Kantate: „er hatte gewöhnlicher sein rastriertes Folioschreibbuch vor sich, worauf er eine vollständige Kirchenmusik mit der ganzen Partitur mitten unter dem Kinderlärmen setzte, . . . am liebsten sah ich dem Schreiben zu und freute mich besonders, wenn durch Pausen mancher Instrumente schnell ganze Viertelseiten sich füllten. Er dichtete seine innere Musik ohne alle äußeren Hülf-

töne — was auch Reichard den Tonsetzern anriet — und unverstimmt von Kinderlärm". So entstanden ganze Jahrgänge von Kirchenkantaten, die sich bis ins 19. Jahrhundert hinein heimischer Beliebtheit erfreuten.

In dieser Kantorenwelt, wo Orgel und Gesangbuch, Kirchgang und Glockengeläut Stunde und Tag regieren, wuchs Jean Paul auf. Alle Sinne waren von früh an der Musik „aufgetan". „Meine Seele," so erzählt er, „hatte für sie hundert Argusohren. Wenn der Schulmeister die Kirchengänger mit Finalkadenzen heimorgelte: so lachte und hüpfte mein ganzes kleines gehobnes Wesen wie in einen Frühling hinein; oder wenn gar am Morgen nach den Nachttänzen der Kirchweihe, welchen mein Vater am nächsten Sonntage lauter donnernde Bannstrahlen nachschickte, zu seinem Leidwesen die fremden Musikanten den gebänderten Bauerpurschen vor der Mauer unseres Pfarrhofes mit Schalmeien und Geigen vorüberzogen: so stieg ich auf die Pfarrhofmauer, und eine helle Jubelwelt durchklang meine noch enge Brust, und Frühlinge der Lust spielten darin mit Frühlingen, und an des Vaters Predigten dacht' ich mit keiner Silbe. Stunden widmete ich auf einem alten verstimmten Klavier, dessen Stimmhammer und Stimmenmeister nur das Wetter war, dem Abtrommeln meiner Phantasien, welche gewiß freier waren als irgend kühne in ganz Europa, schon darum, weil ich keine Note kannte und keinen Griff und gar nichts; denn mein so klavierfertiger Vater wies mir keine Taste und Note. Aber wenn ich doch zuweilen — wie gute neue Tonsetzer für Seil- und Hexentänze und Finger auf Klaviersaiten — eine kurze Melodie und Harmonie von drei bis sechs Saiten aufgriff: so war ich ein seliger Mann und wiederholte den Fingerfund so unaufhörlich, wie jeder gute neuere deutsche Dichter einen Gehirnfund . . ."

Und als er an Markttagen zum ersten Male Trommeln, Querpfeifen und Janitscharenmusik hörte, da entstand in ihm, der „unaufhörlich nach Tönen lechzete", „ordentlich ein Tonrausch". „Ich hörte", so schreibt er, „wie der Betrunkene sieht, die Welt doppelt und im Fliegen. Am meisten griffen in mich die Querpfeifen ein durch melodische Gänge in der Höhe. Wie oft sucht' ich nicht diesen Gang vor dem Einschlafen, wo die Phantasie das Griffbrett oder die Tastatur verklungner Töne am leichtesten in die Hand bekommt, wieder zu hören, und wie bin ich dann so selig, wenn ich ihn wieder höre, so innig-selig, als ob die alte Kindheit wie ein Tithon unsterblich geworden bloß mit dem Tone und damit spräche zu mir!"

Mit allen Fasern des Herzens hing er am Klang, am Tönen, an Harmonien. Sie konnten ihn packen, daß er alles darüber vergaß, sie machten ihn selig und trugen ihn weit in das Land der Träume und dichterischen Gesichte. Wie so oft im Leben, ließ der Vater alles musikalische Sehnen ungestillt und unerfüllt. Der Junge konnte zusehen, wie er sich Harmonien und Musikfreuden selbst zusammensuchte und bettelte. Erst in Schwarzenbach a. S. erbarmte sich der Vater und ließ ihm Unterricht beim Kantor Melchior Größl geben. Jean Paul war 13 Jahre alt, als er in die Geheimnisse der von ihm über alles geliebten Musik schulmäßig eingeführt werden sollte. Aber „auch hier, nachdem er nur einige Tanzstücke und später die gewöhnlichsten Choralgriffe und Generalbaßziffern erlernte — Gott gebe doch dem armen Knaben einmal einen gründlichen Lehrer, wünsch' ich, sowenig auch überall dazu sich Aussicht zeigt — geriet er bald in seine Selberfreilassung vom Unterrichte, nämlich in Phantasieren auf dem Klaviere und in Aufsammeln

und Abspielen aller Klavierstücke, die nur im Orte aufzutreiben waren. Die musikalische Grammatik, den Generalbaß, erlernte er durch viel Phantasieren und Notenspielen etwa so wie wir die deutsche durch Sprechen“ [1].

Pedantischer und langweiliger Musikunterricht hatte hochfliegenden Jugendträumen die Flügel gelähmt. Jean Paul blieb sich selbst überlassen. Seine Musikleidenschaft, sein Heißhunger nach musikalischen Genüssen und Erlebnissen lassen ihn aufnehmen, was er nur irgend erreichen kann. Er hört Konzerte, als Student von draußen, da er die „16 Groschen schwer Geld“ für die Gewandhauskonzerte, von denen er in den „Flegeljahren“ schreibt, nicht aufbringen kann, später ist er begeisterter Zuhörer, als er in Berlin Mozarts „Requiem“ und Haydns „Schöpfung“, in Hof Karl Stamitz oder in Mannheim die „Vestalin“ hört. Er ist unersättlich im andächtig-traumverlorenen Musikhören. Und was er daneben an Fachwissen sich aneignen kann, sucht er aus den verschiedensten Quellen, wie er sie erreichen kann, zusammen und trägt es in Sammelhefte ein. Am liebsten aber gibt er sich selbst in freien Klavierfantasien, die ihn bis zur völligen Erschöpfung treiben können. Aus all diesen Bemühungen und Versuchen erwächst seine Musikauffassung, sein Denken und Schwärmen über Musik und musikalisches Klingen.

Diese verschiedenen Seiten seines Wesens: den Hörer, Musiker, Theoretiker und Ästhetiker möchte ich in kurzen Zügen charakterisieren[2]. Eine Natur, die so leidenschaftlich Musik auffängt und in sich lebendig macht, holt ihre Anregungen, wo immer sie sich bieten. Und sie sind um die Jahrhundertwende, in einer Zeit der Revolutionierung der gesamten Musikzustände, besonders vielfältig und zwiespältig. Jean Paul steht mitten im Getriebe der Meinungen, Richtungen und Neuerungen, allem Wahren und Eindrucksstarken mit offenem Herzen zugetan, wurzelnd in dem sichern Boden alter deutscher Kantorenüberlieferung. Auch in ihm klingt der „deutsche große Dreiklang“, von dem er in den „Flegeljahren“ (II 25) spricht, „worin Haydn . . . den Äschylus, Gluck den Sophokles, Mozart den Euripides“ vorstellt. Er sieht in Haydn den Himmelstürmer, der die „Streitrosse seiner unbändigen Töne losfahren“ läßt „in die enharmonische Schlacht seiner Kräfte. Ein Sturm wehte in den andern“ — so beschreibt er den Eindruck — „dann fuhren

[1] Die Belege gebe ich nach der Gesamt-Ausgabe, soweit sie erschienen ist, bei bekannten Stellen setze ich die Kenntnis der wichtigsten Romane Jean Pauls voraus.

[2] Jean Paul ist in seinen Beziehungen zur Musik schon wiederholt behandelt worden, so von Willy Fröhlich in einer noch ungedruckten Dissertation: J. P.s Beziehungen zur Musik, Frankfurt 1922 und von Wilh. Schreiber in seiner Dissertation: J. P. und die Musik, Braunschweig 1929. Ferner gibt reiche Materialien Stud.-Rat Zeheter in seinen Aufsätzen: „J. P. und die Musik“, Jean-Paul-Kalender 1929 und Jean-Paul-Blätter 1930, Heft 3, „J. P. und der Humor in der Ästhetik, vornehmlich der Musikästhetik der Romantik“, J.-P.-Blätter 1931, Heft 2, „Der Einfluß J. P.s auf Robert Schumann“, J.-P.-Blätter 1933, Heft 2/3. Vgl. auch Hans Kötz: „Der Einfluß J. P.s auf Rob. Schumann“, Weimar 1933 und kleinere Artikel in der Allg. Zeitung 1891, Nr. 197 und Allg. Musik-Ztg. 1926. Trotz dieser zahlreichen Beiträge ist das Thema längst nicht erschöpft, wie die Materialien dieser Arbeit zeigen, und wird auch so leicht nicht zu beenden sein, da bei Jean Paul des Lernens und Bewunderns kein Ende ist, sonderlich wenn man sich in seinen Nachlaß vertieft. Bei meinen Arbeiten konnte ich mir oft bei unserm besten Jean-Paul-Kenner, Herrn Dr. Eduard Berend, Rat holen. Er war stets in gleicher Liebenswürdigkeit bereit, mir mit seinem reichem Wissen und seiner erstaunlichen Belesenheit zu helfen. Ihm möchte ich auch an dieser Stelle für viele Aufklärungen und Deutungen, für Hinweise und Ratschläge herzlich danken.

warme nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppte er wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach und riß ihn plötzlich hinweg wie einen Schleier, und ein einziger Ton weinte in einem Frühling, wie eine schöne Gestalt". So urteilten auch die Musiker, sie verehrten in Haydn den kühnen, in Kontrasten und neuen Wirkungen scharf zupackenden Stürmer. Auch im „Titan" wird ein Haydnsches Allegro „heruntergedonnert"; und seinem musikalischen Berater Thieriot schwärmt Jean Paul vor vom Ideenreichtum der Haydnschen *C* dur-Sinfonie (mit dem *Andante con variazioni* aus *F*) und wie er die „Schöpfung" beinahe „gesehen" habe, sie stehe „weit über Reichardt". Selbst in der „Vorschule der Ästhetik" denkt er bei Klopstocks tönender Malerei an Haydns malende Musik. Die scharfen dynamischen Kontraste Haydns sind „gleichsam Ausdruck der Weltverachtung", so wenn die Musik „ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt". Er kennt Haydns „Sieben Worte", die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" — ja er ist mit den Hauptwerken so gut vertraut, daß er Stil und Eigenart in kurzen Schlaglichtern scharf beleuchten kann.

Gluck ist ihm wohl in Berlin nahe gekommen, der großen Gluckstadt unter Anselm Weber. Ihm ist die „Alceste" wie die „Iphigenie in Tauris" bekannt, wenn er auch dem Sophokles der Musik nur wenige gleichnishafte Worte widmet. Mozart steht ihm schon als Klavierspieler nahe. Die erste Gesamtausgabe bei Breitkopf, die er nach Heften zitiert, scheint auf seinem Klavier zu liegen. Vom „Don Juan", den er im Klavierauszug durchnimmt, ist er begeistert[1] und auch die „Zauberflöte" kennt er so gut, daß er sie wiederholt zu Vergleichen heranziehen kann. Das „Requiem", das er unter Zelter in Berlin hört, versteht er nicht gleich. „In manchen Stellen", so berichtet er Herder, „ziehen die Mozartischen Donnerwolken und in andern schlagen seine Nachtigallen; aber das Ganze wird nicht von seiner harmonischen gewaltigen Weltseele getragen und verknüpft. In der letzten Fuga erinnert die Wiederholung einer nächsten rührend an seinen sterbenden Geist, der schon halb mit der Lippe unter dem Todesschleier, die lezten Worte zweimal stammelt"[2]. Und seinem Freunde Thieriot schreibt er: „Sterbende hören vielleicht bessere Musik als sie sagen; dem grossen Geist war der Flügel verwundet"[3]. Trotzdem steht er bewundernd vor Mozarts göttlicher Musik: „Stiller, kindlicher einfacher Mensch! Wir kennen dich nicht einmal ganz. Noch keine Hand hat dein Bild der Nachwelt gegeben: du unsichtbarer Hauch der Polyhymnia!"[4]

Singspiele und Melodramen werden im väterlichen Hause viel gespielt und gesungen worden sein. Von Georg Benda nennt er das Melodram „Medea" — mit dem „poetischen Flickwerk" Gotters —, das Duodram „Ariadne auf Naxos" und die Oper „Romeo und Julia". Sonst sieht er in Leipzig Wenzel Müllers „Sonnenfest der Braminen" und Benedikt Schacks komische Oper „Die beiden Antone"[5]. In Berlin hört er Reichardts „neue Oper (im gallischen Geschmack) Tamerlan". Sie kann „den nicht interessieren", so schreibt er an Herder, „der sie nicht gehört; ja bei manchen Stellen interessiert nicht einmal das Hören". Reichardt versetzt

[1] Berend, Briefe Jean Pauls III, Nr. 15. [2] Ebd. IV, Nr. 4. [3] Ebd. IV, Nr. 15.
[4] E. Förster, Denkwürdigkeiten aus dem Leben Jean Pauls, München 1863, IV, S. 164.
[5] Briefe III. Nr. 49.

„den Hörer in alle schönen Empfindungen, nur nicht ins Erstaunen; er hat alles so berechnet, daß der Zuhörer auch mit berechnet unter dem Geniessen“ [1]. Weigls „Schweizerfamilie“ gefällt ihm nicht, eher ist er bei Méhuls „Joseph in Ägypten“ mitgerissen [2]. Ihm liegt der ernste Ton der Gluckschen Richtung näher als der Vergißmeinnicht-Klang Weigls. Er erwähnt noch den Streit der Gluckisten und Piccinisten, den er aus der Literatur kennt, und Grétrys „Zemire und Azor“. Mit Carl Maria v. Weber kommt er erst in späten Jahren flüchtig zusammen, während er zu E. T. A. Hoffmann, dem kongenialen Dichter und Musiker, engere Beziehungen knüpft. Als in Stuttgart zu Ehren Jean Pauls Spontinis „Vestalin“ aufgeführt wird, zeigt er sich ganz ergiffen. „Ich sah“, schreibt Heinrich Voß, „wie ihm Thränen aus den Augen stürzten, wie sich Wange und Stirn bald zum Lächeln erheiterten, bald in den finstersten Ernst falteten“ [3]. Es war die erste große Oper französischen Stils, die er hörte, ein Klang, der in dem Bewunderer Glucks starke Saiten zum Mitschwingen bringen mußte.

Alle musikdramatischen Richtungen treten mit Hauptwerken an ihn heran, Singspiele und Duodramen, Opern und Melodramen. Überall sucht er mitzuempfinden, mitzufühlen. Sein Herz gehört Mozart und Gluck. Werke, die ihnen folgen, wie die französische Oper Gluckscher Schule, können ihn zu Tränen rühren.

In der Kirchenmusik begleiten ihn Choral und Kantate durchs Leben. Oft klingt es in seinen Romanen, als wenn von fern Orgel und Gemeindegesang, Glockengeläut und Kurrendelied in stille Andacht und Betrachtung hineintönten. Er kennt Palestrina und Durante, Händel und Mozart, J. Ad. Hasse und Emanuel Bach, Grauns „Tod Jesu“ und die Messen, die er in der katholischen Hofkirche in Dresden hören kann [4]. Und wie viele Kantaten erlebt er in der Kirche des Vaters einen Sonntag um den andern! Diese Musik ist Ausdruck des Unendlichen — „ein Gebet. Heilige Tonkunst“, ruft er aus, „wer dich liebt und übt, spricht die Gottheit aus, der er gehorcht“ [5]. Er kennt keine Kritik der *musica sacra*, nur einen Glauben mit und in ihrem Geiste, denn „die heilige Musik zeigt den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft, die sie nie erleben“.

Reine Instrumentalmusik hört er in Konzerten und gelegentlichen Zusammenkünften. In seinen Tagebuchaufzeichnungen finden sich einige Anmerkungen darüber [6], so z. B.: „1790. 9. Nov. Im Konzert. Wuth zum Tanzen — vertrauliche Dialoge mit Renate. — 28. Nov. Bei H(erold) Extase über Musik. — 30. Nov. im Konzert. 1792. 12. Aug. Mundharmonika da. — 30. August. Abends in Hof, eine Reihe schöner Zufälle — Bücher da — Stamez hier, im Konzert Kloster-amtmännin, Buchhändler Kaiser aus Erfurt. — 3. Sept. abends Donner, Klavier. — 24. Dez. Ich bin in jedem Konzert, wo ich mit dem Rektor streite ... 1793. 9. Jenner — schönes Konzert. 1793. 16. Jenner. Merkwürdiger Abend meines Lebens, da ich im Konzert unter dem Taumel, den Musik und Tanz über mich

---

[1] Briefe IV, Nr. 25.

[2] J. Pauls Persönlichkeit, zeitgenössische Berichte von Eduard Berend, München, Leipzig 1913, Baireuth Mai 1816.

[3] Ebd., S. 144. [4] Vgl. Zeheter, a. a. O. J.-Paul-Kal. 1929.

[5] Denkwürdigkeiten aus dem Leben Jean Pauls IV, S. 164.

[6] Nachlaß, Kapsel 10.

häuften, ich ihr eine doppelte Entdeckung machte und ein vom Schicksal zerschnittenes Herz wider meinen Willen zusammenquetschte". Auch in den Briefen spricht er viel von seinem Konzertbesuch, doch ohne die Werke, die aufgeführt wurden, zu nennen[1]. Angaben von Namen und Künstlern gehören zu den Seltenheiten. Einmal wird sogar neben ihm zum Konzert probiert. „Die weichen Töne", schreibt er, „umgeben meine Gedanken, und ziehen mit harmonischen Wirbeln und Wogen hebend um meine Hofnungen"[2]. Hausmusik wechselt mit gelegentlicher Konzertmusik. In Leipzig hört er, wie er sagt, „zum ersten Mal" in seinem Leben Musik: „Pauken, ein pergamentner Donner — Orgel — Sängerin"[3]; der Eindruck dieser künstlerischen Aufführung läßt alles vergessen, was er früher in Haus und Konzert aufgenommen hat. Weimar zieht ihn in den Musikkreis der Herzoginmutter Anna Amalia. Hier hört er „die beste Musik"[4] in der Oper und im Konzert. Siegmund v. Seckendorff, einer der begabtesten Balladensänger aus dem Kreise Goethes, wird ihm bekannt, auch Corona Schröter und der Münchener Destouches, der Leiter der Weimarer Hofmusik. „Der Musikdirektor, ein Jünger Haidens", so beschreibt ihn Jean Paul, „giebt eine Musik wie der vorige Musikdirektor Herschel eine Astronomie". Er fühlt sich glücklich in dieser Theater- und Opernwelt. Die Sängerin Madischek sucht er zuweilen auf, „eine geradbrechte Version von Philine, und ohne Schönheit. . . . Sie lacht und singt mehr als sie spricht und mit Recht"[5]. Auch die Jagemann kennt er und alle Größen, die sich in den Jahren 1798—1800 hören lassen[6]. Das Schauspielhaus ist das beste in Deutschland, schreibt er, alle andern sind gegen das deutsche Theater „nur Kulissen"[7]. Es umfaßt alle „wie eine Familie — nicht eben *santa* — mit reinen, reichen Formen; und die Musik ist Ein Ton, Eine lyrische Seele"[8].

Gewaltiger noch sind Jean Pauls Eindrücke vom Berliner Musikleben. „Blos die Musik findet rechte Hände und Ohren in Berlin", schreibt er Karoline Herder[9]. Wir sehen ihn bei neuen Werken im Opernhaus, in Instrumental- und Solokonzerten, ja er ist so bekannt, daß er seinem Freund Thieriot wie in Weimar so auch in Berlin zu einem eigenen Konzert verhelfen kann[10]. Vor allem erfüllt ihn der Glanz der ersten Singakademie-Aufführung. Am 7. Oktober 1800 ist die denkwürdige Erstaufführung von Mozarts „Requiem" in der Garnisonkirche unter Zelters Leitung. Einem Wunsch des verstorbenen Fasch entsprechend, wird sie zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts gegeben. Jean Paul zahlt seine 12 Groschen für die Eintrittskarte und ist von dieser „Totenfeier des herrlichen Fasch" tief ergriffen. „Gibt es eine rührendere Zusammenstellung als diese dreifache Beziehung?", so fragt er seinen Freund Herder, als er am nächsten Tag berichtet. Neben Mozart brachte das Programm noch eine Orgelphantasie von Kauffmann und Händels Orgelfuge aus *fis*moll. „Die Aufführung gelang ohne Fehler", berichtet Zelter, „die Tempi waren gut getroffen, doch die Instrumentalmusik war wieder zu schwach"[11].

---

[1] Briefe I, Nr. 445; II, Nr. 14, 33, 35, 180, 210, 421; III, Nr. 1,10, 125, 179, 475, 482; IV, Nr. 4, 13, 73, 75, 109, 110, 265, 436 u. a.

[2] Ebd. II, Nr. 245. [3] Ebd. III, Nr. 1. [4] Ebd. III, Nr. 125.

[5] Ebd. III, Nr. 149. [6] Ebd. III, Nr. 179. [7] Ebd. III, Nr. 149.

[8] Ebd. III, Nr. 155. [9] Ebd. IV, Nr. 75. [10] Ebd. IV, Nr. 73, 109.

[11] Tagebuch und Anwesenheitslisten der Singakademie. Vgl. Martin Blumner, Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin, Berlin 1891. Schünemann, C. F. Zelter, Berlin 1932.

Die „Schöpfung" hört Jean Paul am 23. oder 26. Mai 1800, er wünschte sie sich am liebsten noch einmal. Sein Wunsch geht erst am 28. Dezember in Erfüllung, wo er sich von dem Werk wieder ganz mitgerissen fühlt[1]. Im nächsten Jahr — am 3. April 1801 — ist er bei der Passionsmusik Grauns, die im großen Opernsaal zur Aufführung kommt[2]. Alle musikalischen Ereignisse verfolgt er mit leidenschaftlicher Hingabe, mag es sich um „Faschs Singschule — aus Mädchen der hohen und mittlern Stände"[3] oder um eine Reichardtsche Oper handeln.

Von diesen großen Musikzentren ist er im späteren Leben abgeschnitten. Seinem geigenden Freund klagt er einmal: „Der Herzog . . . wird Ihren Geigen- und andern Hals mit Freuden hören; aber sonst dürfen Sie auf besondere Konzerte und Ohren hier nicht sonderlich rechnen"[4]. Von besonderen Ereignissen berichtet er gern, so wenn er von einem Wunderkind erzählt: „Ein herlicher, aus Hessen gebürtiger hier privatisierender 12jähriger Junge und 4jähriger Geiger erwirbt hier jeden Beifal und — Wunsch, daß Sie ihn zu Ihrem Apostel annähmen für Geld — wie? Ich hört' ihn geigen; freilich sah ich ihn auch geigen; denn er bewegte sehr den Ober-Arm, was unerlaubt"[5]. Für Thieriot tut er, was in seinen Kräften steht, er verschafft ihm Gelegenheiten zum Konzertieren, aber er sieht auch, wo die Schwächen des Virtuosen liegen. Sehr hübsch ist seine Charakteristik Thieriots, als dieser in München Mißfallen erregt; er zählt alle Fehler auf, die Thieriot gemacht hat, daß er es mit den Musikern und dem Publikum verdorben und ein völlig falsches Programm gespielt habe[6]. In solchen Briefen scheint ein sattelfester und erfahrener Konzertmusiker zu sprechen.

Ihm fehlen später die großen anregenden Musikaufführungen, wie er sie in Leipzig, Weimar und Berlin erlebt hat. Bekannt ist sein Ausspruch, als er vom „Fidelio" und von „Wellingtons Sieg bei Vittoria" hört: „Ja, wenn ich nur nach Wien könnte! Aber das kostet Zeit und bringt mich ganz aus meiner Lebensweise. Aber ich muß doch einmal hin, um das tönende Wien zu sehen und zu hören".

Nur eine einzige Beethoven-Sinfonie hat er in seinem Leben gehört, die ihn „innigst ergriffen"[7]. Sonst sucht er musikalische Eindrücke, wo immer er sie erwarten darf. In Bamberg besucht er das Konzert der Catalani, das ihn anfangs nicht interessiert. Er trinkt Bier. „Das ist ein übles Zeichen", sagt er, „wenn inmitten eines Kunstgenusses irgendein körperliches Bedürfnis sich in mir regt; bei der Mara und bei Abt Vogler war das nicht der Fall". Erst im zweiten Teil ist er ergriffen und vergießt Tränen[8]. Bloße Virtuosität ist ihm zuwider, er wird den Gedanken an Automaten nicht los, er verlangt Ausdruck, „Seele" in Lied und Vortrag. Auch lange Konzerte machen ihn stumpf und verdrießlich[9].

Karl Stamitz hört er auf der *Viola d'amore* und widmet ihm die Schilderung im „Hesperus" mit dem Gartenkonzert. „Dieser große Komponist", schreibt er, „geht in immer engeren Kreisen um die Brust, in der ein Herz ist, bis er sie endlich erreicht und unter Entzückungen umschlingt". Sonst spricht er wenig von reiner Konzert- oder sinfonischer Literatur. Virtuosenmanieren und -allüren liebt er

---

[1] Briefe III, Nr. 476; IV, Nr. 73. [2] Ebd. III, Nr. 110.
[3] Ebd. III, Nr. 482. [4] Ebd. IV, Nr. 247. [5] Ebd. IV, Nr. 436.
[6] Ebd. IV, 447. [7] J. Pauls Persönlichkeit, Baireuth Mai 1816.
[8] Ebd. S. 185. [9] Nachlaß, Kapsel 10.

nicht — sind doch „allein fahrende Tonmeister, die man stets laut beklatscht und nur hinter ihrem Rücken auspfeift . . . noch eitler als Schauspieler“ [1]. Sie können, während sie außen „pfeifen“, „innen Brezeln feilhalten“.[2] Und nun gar die Hofkonzerte! Da ist man gewöhnt an „Taubbleiben“ — „indes hat der Weltmann“ — fügt Jean Paul bei — „oft viel Ohr bei wenig Herz, wie andere umgekehrt, und behorcht wenigstens die Form der Tonkunst ganz gut“.

Daß Jean Paul viele Musiker gehört hat, spürt man in seinen Werken auf Schritt und Tritt. Was weiß er alles vom Einstimmen, Improvisieren, von Läufern, Trillern, Tonleitern, Passagen, Lagenwechsel, Tempoangaben und Figurenwerk zu erzählen! Da spricht nicht nur der eifrige Hörer und Kenner, sondern auch der praktische Musiker, der sich selbst einmal auf diesen schwierigen Wegen versucht hat. Namen nennt er wenige. Von Stamitz und den oben Genannten abgesehen, erwähnt er die Catalani und Mara, den blinden Flötenvirtuosen Ludwig Dulon, dessen Selbstbiographie ihm bekannt war, den Pianisten Leopold Kotzeluch mit vierhändigen Klaviersonaten, den berühmten Abt Vogler, den Weimarer Kapellmeister und „meisterhaften Klavieristen“ Destouches, seinen Freund, den Geiger und Altphilologen Thieriot und den Spieler der Mundharmonika Franz Koch[3]. Es sind nur wenige Namen, darunter Modegrößen des Tages, die mit ihren Instrumenten bereits halb vergessen sind, aber ihre Wirkung war auf sein musikhungriges Herz so groß, daß er sie an wichtigen Stellen seiner Romane in liebevoll ausgemalte Szenen stellt.

Viel leichter zugänglich und allgemeiner, auch weiter verbreitet war die Liedliteratur. Hier ist Jean Paul ebenso wie in der Oper mit den führenden Männern und Schulen bekannt geworden. Vom Singspiel her, spielt und singt er Hillers volkstümliche Lieder, darunter das beliebte „Als ich auf meiner Bleiche“, ebenso kennt er Rousseaus viel genannte *Air de trois Notes „Que le jour“* [4] und die Hauptvertreter der zweiten Berliner Liederschule. Mit den Begründern der Richtung, mit dem Advokaten Krause und seinen musikalischen Helfern, hat er kaum Beziehungen, es sei denn, daß er im Elternhause noch die alten Liederhefte hat liegen sehen und spielen dürfen. Aber mit J. Fr. Reichardt, der die Tendenzen, durch volkskundliche Interessen und Herders Anregungen geleitet, weiterführt und künstlerisch tiefer faßt, steht Jean Paul in freundschaftlichen Beziehungen. Reichardt erzählt davon, wie Jean Paul ihn im Jahre 1796 besucht, ihn mit Tränen im Auge umfaßt und sich nicht zu fassen weiß[5]. An Reichardt schreibt Jean Paul unter dem frischen Eindruck eines Konzerts: „Der Abend vibriert mit sanften Tönen nach und verliert sich von einem Echo ins andere“[6]. Unter allen Musikern steht ihm Reichardt,

[1] Flegeljahre II, Nr. 27.

[2] Ebenda II, Nr. 20. Vgl. auch II, Nr. 27.

[3] Vgl. Schreiber a. a. O. S. 34, 68: Zeheter a. a. O. Briefe III, 24 wird Frau Klodius als Harmonikaspielerin genannt. Jean Paul schreibt: „Franz Koch, der Mundharmonist, dankte mir für seine Empfehlung im Hesperus; ich werde mit in den Anschlagzettel gesetzt; er gewan hier soviel, daß er sich in der Zeitung bedankte. Er klagt, daß noch ein Pseudo-Harmoniker auf den Hesperus reise. — Auch Thieriot mit seiner Geige war hier und durch mich damit bei *Herder, Goethe*, am Hofe.“ Briefe III, 466. Zweimal trug sich Jean Paul in Kochs Stammbuch ein.

[4] Briefe II, Nr. 349, 374.

[5] J. P. Persönlichkeit S. 13.

[6] Briefe II, Nr. 394, Hof, Sept. 1796.

bei dem er im Juli 1798 in Giebichenstein bei Halle schöne Tage in „lauter Gefälligkeiten und Aufmerksamkeiten" verlebt, am nächsten. Auf ihn beruft er sich, als er Goethe die „Operette List, Scherz und Rache" in der Bearbeitung von E. T. A. Hoffmann übergibt: „Einige Verkürzungen wird Ihre Kunst den Schranken der seinigen vergeben. Reichard und andere Kenner gaben ihm durch ihr Urtheil Muth, das Ihrige zu wünschen"[1]. Mit ihm tauscht er Gedanken über Musik und Dichtkunst, durch ihn wird er der volkstümlichen Liedkunst gewonnen, gemeinsam mit ihm schwärmt er für Herders Volkslieder, von denen „die sanften lettischen Weisen ihm am wohlsten taten"[2]. Reichardts Ideen von einem schlichten natürlichen, volkstümlichen Lied sind auch in ihm lebendig, er liebt die einfachen mehrstimmigen Volkslieder wie „Soviel Stern am Himmel stehen" und wird nicht müde, sich in die Welt des deutschen Volksliedes im Geiste Herders und Reichardts einzuleben. Es liegt in dem Gesange einfacher deutscher Lieder, so sagt Jean Paul, ein Zauber, welchem niemand zu widerstehen vermöge. Und so ist er tief ergriffen, als er eines Morgens zur Guitarre das Lied „Nach Sevilla, nach Sevilla, wo die großen Prachtgebäude in den weiten Straßen stehen" hört. Er liebt Reichardts „Kennst du das Land" und „Wie herrlich leuchtet uns die Natur"[3]. Als Wina ihre Singnoten nimmt und singen will, ruft der General durch die offenen Türen: „O nein doch . . . den letzten Wunsch von Reichard meint' ich." Und Jean Paul kommentiert: „S. 10 in Reichards Liedersammlung, worin manche das zehntemal besser klingen als das erstemal und Dichter und Komponist meistens ihr gegenseitiges Echo sind". Und auf des Generals Frage antwortet der sehnsuchtsvoll liebende Notar, der Gesang sei „so wahr, so innig und so tief gefühlt" (Flegeljahre III, 35). Jean Paul singt selbst mit „krächzender" Stimme aus seinen Reichardtschen Liedern. Auch sonst hört er bei Herolds, bei Frau von Streit in Baireuth, bei Freunden und Bekannten viel singen.

Das Gefühlvolle und zutiefst Ergreifende findet Jean Paul in des Dessauer Friedrich Wilhelm Rusts Oden und Liedern von 1784 und 1796. Beata singt die weiche Canzonetta Veneziana *„Idolo del mio cuor"*, oder es erklingt in düster gebrochener Stimmung das Lied „Traurig ein Wanderer saß am Bach" und das „sanft und liebevoll" vorzutragende „Nicht blos für diese Unterwelt"[4]. Musik besänftigt den verzagenden Victor im „Hesperus" mit dem Lied „Vergiß mein nicht" von H. L. Schneider und dann wieder hört man das sanfte, melancholische Grablied „Wie sie so sanft ruhn" von Beneken, ein Lieblingsstück der Zeit, dem auch

[1] Briefe IV, 144, Weimar, 4. Juni 1801. Am 11. Sept. 1801 mahnt Jean Paul: „Sie erinnern sich meiner Bitte und Frage, welche gerade mit der Oper ‚Scherz, List und Rache' ankam, als Sie abgiengen. Der junge feurige Verfasser derselben sieht Ihrem Worte so ängstlich und so sehnsüchtig entgegen, daß Sie mir die schnelle Wiederholung seiner Frage vergeben werden". Ebenda Nr. 187, vgl. Berends Anmerkung auf S. 375f.; auch II, Nr. 394; III, Nr. 113.

[2] J. P.s Persönlichkeit S. 13, 311, 273.

[3] Ebenda S. 213, 280ff.

[4] Ges. Ausg. II, 240. „Es war jenes göttliche Idolo del mio cuore von Rust, bei dem mir und meinen Bekannten allemal ist, als würden wir vom lauen Himmel Italiens eingesogen und von den Wellen der Töne aufgelöset und als ein Hauch von der Donna eingeathmet, die unter dem Sternen-Himmel mit uns in einer Gondel fährt." II, 307, Melodie des Wanderers aus dem Wechselgesang bei Rust. VI, 358, „Nicht bloß für diese Unterwelt" 1784.

Jean Paul nachträumt und -sinnt. Er hat viele „Lieblingsarien", Rousseaus schon genannte Arie *à trois notes* gehört dahin, dann Seckendorfs „ich wandle hin, ich wandle her", ja schließlich „die ganze Zauberflöte" [1].

Zählen alle diese Lieder zu den volkstümlichen Gesängen und zur Nachfolge der Berliner im weiteren Sinne, so schließt die Richtung recht eigentlich mit dem Berliner Karl Friedrich Zelter ab. Von ihm hört Jean Paul die Goethelieder „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" und „Im Felde schleich ich", die ihm ein „wunderbares physisches Wohlbehagen" bereiten. Sein Lieblingslied aber ist Zelters herrliches, einprägsames „Mahadöh, der Herr der Erde" — ein Gesang, der in ihm tiefe Wehmut auslöst. Selbst Schubert tritt ihm in spätem Alter nahe. Der „Erlkönig" ergreift ihn tief, es singen in ihm die Melodien nach: „Du liebes Kind, komm geh mit mir" und „Sie wiegen und tanzen und singen dich ein" [2].

Jean Pauls Liedkenntnis umspannt alte und neue Zeit. Er hat noch Hillers Lieder gesungen [3] und mit der ganzen Welt „Ich liebte nur Ismenen", er hat Entwicklung und Aufstieg der Berliner Schule erlebt und ihre besten Vertreter kennen gelernt, um schließlich noch einen Vorklang des großen romantischen Liedes aufzufangen. Wie Goethe liebt er die schlichte, volkstümliche Weise eines Reichardt und Zelter; und mit Herder schwärmt er in empfindsamer, weicher Lyrik.

Es ist keine wahllos zusammengebrachte Literatur, die sich aus Erinnerungen, Briefen und Romanen zusammenstellen läßt, sondern eine bewußt betonte Bevorzugung der klassischen Richtung mit Mozart und Haydn, der französischen Oper Gluckscher Schule und der volkstümlichen Bewegung im Liede. Beethoven und die musikalische Romantik bleiben ihm so gut wie verschlossen, aber mit Haydn und Mozart, Reichardt und Zelter, mit Gluck und Spontini steht er mitten im musikalischen Leben und nimmt auf, was die Zeit an tragenden und neuschöpferischen Ideen zu geben hat.

Damit stehen wir vor der schweren und wichtigen Frage nach der musikalischen Betätigung und dem musikalisch-theoretischen Wissen Jean Pauls. Von seinem Klavierspiel war schon die Rede. Daheim, beim Vater, spielte er am Klavier, daß es durch das Dorf hinklang [4], und verstärkte noch die Töne durch Nachhilfen, später mietete er sich Klaviere, auch wenn das Geld noch so knapp war. Trägt er doch einmal in sein Tagebuch die Notiz ein: „immer nur fremde Klaviere . . . Erst in der Ehe ein eigenes, früher ein gemiethetes." Da es mit dem Unterricht nichts wurde, suchte er sich Technik und Vortrag aus Lehrbüchern anzueignen. Wir werden seine etwas merkwürdige Schule zum Selbstgebrauch noch kennen lernen. Von seinem Notenschatz erfahren wir wenig. Er nennt einmal „ein kleines Notenbüchelgen" mit Kinderliedern, es solle auch ein Lied „an den Mond" darin stehen, jedenfalls ein handschriftliches Sammelheft; dann bedankt er sich für Notensendungen bei Amöne Herold, Christian Otto, Friedrich von Oertel und Thieriot. An

[1] Briefe III, Nr. 421.

[2] J. P.s Persönlichkeit S. 280ff.

[3] Denkwürdigkeiten IV, S. 165: „Was fällt dir ein, wenn du die alten Gesänge von Hiller aufschlägst? Wie ruhten die Wälder und Gebirge der Zukunft über deiner Welt hin!"

[4] Jean Paul, Selbstbiographie: „Zuweilen setzte er das Klavier im obern Stock ans offene Fenster und spielte auf ihm über alle Maßen in das Dorf hinab".

Oertel schreibt er von einem „musikalischen Gemälde", das er nur nach der „jämmerlichen Copie" erleben könne, die seine Finger davon zu nehmen wüßten. Offenbar handelt es sich um eine programmatische Fantasie-Sonate, wie sie nach Emanuel Bachs Vorbild vielfach aufgenommen wurde. Aber alle diese Musik verwandte er nur „zur Windlade der eigenen"[1]. Sie regte ihn an zu eigenen Fantasien, bei denen er sich ganz seinem Empfinden überlassen konnte. Alle Zuhörer berichten, wie er mit seinen Fantasien zu Tränen gerührt habe, bis er selbst „vor Rührung nicht weiterspielen konnte"[2]. „Da saß er vor seinem Instrument", so erzählt Spazier[3], „und griff mit der einen Hand durch die Akkorde, über die er unumschränkt als Meister herrschte, übersetzte mit der andern das, was in den dunklen Tönen wie in Ahnungen aus der Geisterwelt herüberklang, in Worte, soviel er vermochte; und zugleich besänftigte wieder der milde Ton die stürmende Brust." In seinem Entwurf „Charakterzüge" schreibt er: „Musik, auf dem Uhdeschen Instrument kann ich gewisse Dinge gar nicht vor Überwallung phantasieren. — Sind einmal die Brunnen des Innern aufgetan, so quellen sie fort bis zum Überschwemmen und ich sehne mich in der Abspannung nach einem trockenen Scherz, den ich mache. Es ist nicht Denken an Vergangenheit, sondern bloß Eindringen des Tongefühls ohne alle Beziehung. Thibaut bei aller Charakterstärke wird so stark als ich, von der Musik durchgriffen"[4]. Bei den Fantasien kommen ihm Bilder, Ideen, er sieht Gestalten, Szenen, Traumgesichte. Er setze sich ans Klavier, sagt er zu Varnhagen von Ense[5], phantasiere da auf das wildeste, überlasse sich ganz dem augenblicklichen Gefühl, und schreibe dabei seine Bilder hin, freilich nicht nach einer gewissen vorbedachten Richtung, aber doch so frei, daß diese selbst oft verändert wurde. Bei diesen Fantasien vergießt er lösende, befreiende Tränen. „Wenn ich lange phantasiere musikalisch: so zersetz' ich mich zu den heftigsten Thränen ohne an etwas Bestimmtes oder gar Trübes zu denken. — Das Tönen schneidet immer tiefer und heller ins Ohr und Herz ein. — Thränen sind überhaupt mein stärkster, aber schwächendster Rausch. — Einen ganzen Tag könnt' ich fortphantasieren, sowohl poetisch als musikalisch, und gerade in diesem langen [Phantasieren] hör' ich erst jeden Ton recht rein. — Je längeres Spielen, desto tiefer hör' ich die Töne in mich hinein. — Sobald ich bei dem Erfinden am Klavier etc. ins Weinen komme, ist es mit dem Erfinden vorbei und nur das Empfinden befiehlt. — Nichts erschöpft und rührt mich mehr als das Phantasieren auf dem Klavier; — Ich könnte mich todt phantasieren. — Alle untergesunknen Gefühle und Geister steigen herauf — meine Hand und mein Auge und Herz wissen keine Gränze; — endlich schließ' ich, mit einigen wiederkehrenden aber zu allmächtigen Tönen. — Man kann wol satt werden, Musik zu hören, aber nicht zu machen; und jeder Musiker könnte sich wie eine Nachtigall todt schmettern"[6].

---

[1] Briefe I, Nr. 210, 413; II, Nr. 215, 235; III, Nr. 15, 17.

[2] Ed. Berend, J. P.s Persönlichkeit Amöne Herold, S. 5.

[3] Ebenda S. 280.

[4] Nachlaß, Kapsel 10. „Charakterzüge". Uthe, sein Schwager, zweiter Gatte der Minna Spazier, war Orgelbauer in Dresden.

[5] K. A. Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten des eigenen Lebens. 2. Aufl. Leipzig 1843, II, 32.

[6] Die Wahrheit aus J. P.s Leben, Breslau 1826. II, V Musik, S. 102ff.

Wie mögen diese Fantasien geklungen haben? Waren es Improvisationen eines musikalischen Liebhabers oder geschlossene Gestaltungen eines musikalisch sicheren Klavierspielers? Wie weit beherrschte Jean Paul die musikalische Theorie? Was konnte er? Wer waren seine Vorbilder, seine Lehrer? Auf alle diese Fragen geben seine beinahe unerschöpflichen Exzerpte und Aufzeichnungen hinreichend Auskunft. Zwar sind die Quellen nicht immer leicht und mit Sicherheit festzustellen, aber man bekommt doch Einblick in Richtung und Art seines Selbststudiums.

Jean Paul kommt von der Kirchenmusik her. Orgel, Kantate und Kurrendegesang sind ihm von Kind an wohlbekannte und vertraute Lebensgefährten. Wie oft mag er an der Orgel beim Vater gestanden und still versunken den Wundertönen gelauscht haben! Wie oft wird er beim Stimmen der Orgel dabei gewesen sein! Man hört es aus seinen Bildern und Vergleichen, wenn er einmal schreibt: „Wir wolten alsdann Pfeife vor Pfeife vor uns nehmen, beim Flötenwerk anfangen und beim Schnarrwerk aufhören: es würde sich dan gewis bald zeigen, daß iede Orgelpfeife der Stimmpfeife volkommen entspräche. Wär indessen ia eine kezerisch verstimt, so würde es ia ein Leichtes sein, sie nach der Stimpfeife zu verbessern, indem ich, wie geschickte Orgelbauer thun, ihr durch einen geringen Einbug des Mundes den rechten Ton wider verschafte". Die Register kennt er sehr gut: Zymbel, Tremulant, vox humana, Gedackt, Mixturen und „Vogelgesang" — „bekanntlich ein Register aus drei Pfeifen, welche im Wasser, worin sie stehen, durch den von oben einblasenden Wind harmonische Bewegungen erregen" [1]. Wie hübsch ist beobachtet, wie der kleine Schulmeister Wuz den Orgeltasten den Choral „Gott in der Höh' sei Ehr" ein- oder abquetscht und die kurzen Beine vergeblich zur „Parterretastatur" hinunterstreckt, während der Vater die richtigen Register zieht! Oder wenn J. Paul aus seiner Schwarzenbacher Jugend erzählt: „Stand nicht neben ihm der Orgelstuhl als der Thron, auf den ihn allemal an Aposteltagen der Schulmeister durch drei Winke gesetzt hatte, damit er durch plätscherndes Murki den Kirchensprengel tanzend die Treppen niederführte?" [2] Und wie die heimatliche Orgel, so liebt er Gesangbuch [3] und Kirchengesang, Glockengeläut und Turmmusik. Man fühlt sich mitten im 18. Jahrhundert, wenn man vom Herumsingen der Kurrende, vom Neujahrsansingen und Turmblasen liest. Es singt und klingt aus allen Ecken und Straßen. Köstlich, wie Jean Paul einen fröhlich hinklingenden Sonntagmorgen beschreibt: in die Feldmusik der fürstlichen „Kriegsmacht" mit ihrem Blasen und Trommeln wirft der Nicolaiturm seine eigene Blasmusik hinein, „die mit ihr im verbotenen Grade der Sekunde verwandt wurde". Und draußen vor dem Tor stürmt die Schar der ‚Kurrentschüler' einher, die in der Vorstadt fugiert und schreit". Die Turmmusik hat es ihm angetan, sie wird vom „kurzen dicken Turm" geblasen, während der Viehhirt seine eigene Weise dazugibt oder sie klingt mitten in die Neujahrsnacht hinein, wenn unten die Menschen versammelt sind und nach den „Trommeten" in der Höhe hinaufschauen [4].

[1] Ges.-Ausg. II, 2, S. 315, 313, 309. Vgl. Flegeljahre IV, Nr. 58: „Die Orgel spielte in sehr hohen Tönen, die mich als Kind stets in helle fremde Himmel hoben", Ja, er kennt sogar den schwierigen „Pedaltriller" (ebd. II, 31), und den 32füßigen Pedalton.

[2] Ges.-Ausg. I, S. 64.

[3] In seinen Materialien zur Selbstbiographie notiert er: „Gesangbuch mir lieber als die Bibel". Nachlaß, Kapsel 10.

[4] Flegeljahre I, 16; III, 42; IV, 61.

Wie lustig ist das Bild, als die Kurrende — die arme Schülerschaft der Alumnen — „ihren herkömmlichen Bettel- und Gassengesang anstimmen und durchfugieren“ will und Leibgeber seinen großen Hund mit einer Haube aus dem Fenster herunterschauen läßt! Die Kinder lachen und lachen und können keinen Ton hervorbringen[1]. Choräle und Fugen, Orgelspiel und Stadtmusik prägen sich seinem Innern tief ein. Nie vergißt er diese Eindrücke, die in den Lebensbildern seiner Schulmeister, Armenadvokaten und Notare weiterwirken und die seinen Lieblingshelden einen so anheimelnden, traulichen Ton geben, als lebte noch der alte treue Dorfkantor mit all seinen Plagen und Nöten, aber auch mit seiner guten ehrlichen Kirchenmusik und seiner Tradition, die von Vater auf Kind und Kindeskind weitererbt. Und in diese Bilder von Kirche und Pfarrer, Gemeinde und Kantor klingt das Wahrzeichen des Dorfes hinein: die Kirchenglocke! Die Kinder hängen sich ans Glockenseil beim Läuten, die Glocke klingt hinab ins Leben und Treiben der Menschen — sie spricht zu jedem, sie dringt „ins tiefe Haus und warme Bett“.

Die ländliche Musikpflege mit ihren tausend musikalischen Freuden ist die Grundlage der musikalischen Schulung Jean Pauls. Hier setzt Kantor Größl mit Generalbaß- und Choralgriffen ein und von hier sucht Jean Paul in eigenem Studium weiterzukommen. Im Klavierspiel wird C. Ph. Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ (1753, 1762) sein Führer. Er erwähnt Bach nur einmal gelegentlich (in der „Unsichtbaren Loge“ II, S. 97), als er den Vortrag der Dissonanzen und Konsonanzen nach Bachs Regel bespricht, aber seine Aufzeichnungen „über die Musik“, die wir noch besprechen werden, zeigen eine so starke Anlehnung an Bachs „Versuch“, daß man ein eingehendes Studium dieses grundlegenden Werkes voraussetzen muß. Von Abt Vogler, den er wiederholt nennt, kann er die „Kurpfälzische Tonschule“ (1778), die „Tonwissenschaft und Tonsetzkunst“ (1776), die „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“ (1778/79) oder andere theoretische Werke gelesen haben. Er kennt sogar Voglers „Simplifikationssystem“ der Orgel, das die Pfeifen „verringert und ausmerzt“, um besondere Effekte zu erzielen[2]. Sehr genau hat er Joh. Samuel Petris „Anleitung zur Practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler“ (Lauban 1767) studiert und ausgeschrieben. Er schreibt in einem Sammelheft[3] einmal: „Schüler warten erst das Präludium ab — bei der Kirchenmusik kein Piano Forte, der Sänger schreiet, die Geiger überkrazen ihn — die 3 ersten Takte nennt Telemann die 3 Hundetakte, weil die Instrumentalisten noch nicht zusammentreffen — erster Violinist zischt und winkt, wenn der Sänger anfängt, damit sie piano spielen — Trompeter und Pauker zu stark — Trompeter, Hautboist etc. schmettern zum Stimmen durch das ganze Präludium — durch Aspirieren: gla - heuben, ha - ha - heilig (ahaheuch) etc. — endigen das Stück um einen Ton tiefer, als sie anfiengen — Organist macht unter dem Chorale närrische Läufer etc. — Anlehnen an die pfeifende Orgel — bringt lustiges Stück Präludium — langes im Winter — Wartet mit Stimmen zu lang, Organist schließt plötzlich das Präludium und nichts gestimmt“.

[1] Siebenkäs I, 2.

[2] Vorschule der Ästhetik, Vorrede zur 2. Aufl. § 5.

[3] Von Ed. Berend im Nachlaß aufgefundenes Heft von 1796 (Kapsel 15) mit Vorarbeiten zu den Flegeljahren. Die Stelle verdanke ich Herrn Dr. Ed. Berend.

Die ganze Stelle ist aus Petris Buch genommen, doch so, daß die Kraftstellen aus den verschiedensten Kapiteln zusammengetragen werden. So heißt es bei Petri: Die Instrumentalisten sollen auf den Anführer achten, „um gleich im ersten Takt das Tempo accurat zu treffen, damit die ersten drey Takte nicht die drey Hundetakte werden, wie sie Herr Telemann oft genennet hat". Oder es wird von der Direktion und dem Einfallen der Instrumente gesprochen: Sobald der Sänger schließt, „müssen sie mit aller Stärke, doch ohne Kratzen, wieder eintreten", der erste Violinist muß sie erinnern „durch winken, nicht aber durch Pischen und Zischen, wie oft geschieht". Ebenso kann man alle andern Bemerkungen Jean Pauls in großer Ausführlichkeit und bei der Aspirationsstelle sogar mit Notenbeispielen bei Petri wiederfinden. Offenbar hat er das Buch exzerpiert, um die Notizen gelegentlich zu verwerten. Da Petris Buch eine sehr eingehende Einführung in alle Gebiete der praktischen und theoretischen Musik gibt, so darf man annehmen, daß Jean Paul die Grundlehren der Musik von den Anfängen bis zum Generalbaß und der eigentlichen Musikpraxis hier durchgearbeitet hat.

Im Inhaltsverzeichnis seiner Exzerptenhefte finden sich noch weitere Musikbücher, die er durchgesehen bzw. studiert hat, darunter Arnolds „Der angehende Musiker oder die Kunst, ein Orchester zu bilden" (Reichardt gewidmet), und die auch von Beethoven hoch geschätzten „Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens" von Nina d'Aubigny von Engelbrunner (Leipzig 1803). Geht Arnold ins allgemein Praktische, so behandelt Engelbrunner mehr die musikalische Erziehung, die frühe Bildung des Kindes durch eine musikalisch und gesanglich geschulte Mutter. Vieles war Jean Paul aus dem Herzen gesprochen, so die Worte über die Notwendigkeit der Gesangbildung, über Nutzen und Wert des Singens, über Singen und Sprechen und Tonbildung. Fast Jean Paulisch klingt es, wenn Engelbrunner vom Gesangton schreibt: „Sein Anfang und sein Ende müssen dem Fittige des Abendwindes, der die Saiten der Aeolsharfe berührt, gleichen; man ahnet seinen Anfang, ohne ihn zu bestimmen, man lauscht noch auf das Ende, wenn der Ton schon verhallt ist". Und wenn Engelbrunner sich darüber wundert, „wie oft der erbärmliche Text einer Oper einen Mozart, Winter, Dittersdorf zu solcher Komposition erheben konnten", so war auch das aus dem Herzen Jean Pauls gesprochen.

Fleißig liest er in der Rochlitzschen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und im „Journal des Luxus und der Moden". Was ihm beherzigenswert oder verwertbar erscheint, trägt er in seine Materialien-Hefte ein. Dazu gehören Auszüge aus Sulzers „Allg. Theorie der schönen Künste" (1777—79) mit den musikalischen Aufsätzen von Kirnberger und J. A. P. Schulz und Notizen aus Heinrich Christoph Kochs „Kurzgefaßtem Handwörterbuch der Musik" (Leipzig 1807). Kochs musiktheoretische Bücher, seine „Anleitung zur Komposition", das „Handbuch der Harmonie" oder den „Versuch, aus der harten und weichen Tonart" scheint er gekannt zu haben. Koch zitiert sogar Jean Pauls Vorschule der Ästhetik (I, § 7) im Artikel „Fantasie" seines Lexikons, also gerade in dem Abschnitt, der recht eigentlich das eigenste Gebiet Jean Paulschen Musizierens bildet.

Die Reihe seiner musikalischen Lektüre läßt sich noch weiter führen; er nennt Joh. Jak. Engel, dessen Schrift „Über musikalische Mahlerey" 1780 ihm durch

Reichardt vermittelt sein wird, und Ch. F. D. Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", die allerdings erst nach Schubarts Tode 1806 erschienen. Die theoretischen Werke von Joseph Riepel, der an der Thurn und Taxisschen Hofkapelle Kammermusiker und später Musikdirektor war, wurden ihm durch Thieriot bekannt gemacht. Die „Anfangsgründe zur musicalischen Satzkunst" (mit ihren Fortsetzungen 1752 beginnend), das „harmonische Sylbenmaß" (1776) oder den „Baßschlüssel" (1786) hat er zum mindesten durchgesehen und, wie wir noch zeigen werden, auch benutzt. Heinses „Hildegard von Hohenthal", die man wohl ganz zur Musikästhetik zählen muß, hat er 1787 exzerpiert. Daß er daneben Tiecks und Schellings musikästhetische Schriften eifrig gelesen hat, darf man aus seinen eigenen Worten schließen. Hingegen wird ihm die musikwissenschaftliche Spezialliteratur nur aus zweiter Hand, aus Zeitschriften und Wörterbüchern bekannt geworden sein. Wenn er Kirnbergers „Temperatur" einmal erwähnt (im Kampanerthal, Ges.-Ausg. VII, S. 85) oder von Chladni, Euler und Lambert[1] spricht, so darf man kaum annehmen, daß er Eulers schwierige mathematische Ableitungen durchstudiert hat. Es genügen ihm die einfachen tatsächlichen Feststellungen, die er notiert und gelegentlich in seinen Romanen verwendet. Ein Beispiel für viele: im „Hesperus" (Ges.-Ausg. III, S. 288f.) schreibt er: „Dissonanzen sind nach Euler und Sulzer Ton-Verhältnisse, die in großen Zahlen ausgedrückt werden". Das ist allerdings reichlich unbestimmt und weder bei Euler noch Sulzer in dieser Formulierung zu finden. Offenbar handelt es sich um eine kurze Notiz, die aus der Reihe der natürlich harmonischen Leiter $1\ \frac{9}{8}\ \frac{5}{4}\ \frac{4}{3}\ \frac{3}{2}\ \frac{5}{3}\ \frac{15}{8}\ 2$ abgeleitet ist. Sulzer bringt eine große und breite Darstellung der Dissonanz, die nur von der „widrigen Wirkung" spricht, wenn wir von zwei nebeneinander liegenden Linien nicht sagen können, die kürzere sei um $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{5}$ oder $\frac{1}{6}$ kleiner als die längere. Chladni formuliert in seiner „Akustik" (1802): „Die consonirenden Intervalle sind in den Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6 oder deren Verdoppelungen unmittelbar enthalten, die dissonirenden beruhen auf mannigfaltigen Combinationen dieser Zahlen". Euler, dessen „Rösselsprung" er gern zitiert, wird ihm im Original kaum zugänglich gewesen sein. Was er von ihm weiß, kann er nur durch gelegentliche Zitierung erfahren haben. So kommt er von einer nicht zuverlässigen Notiz zu einer Anmerkung, die sich in dieser Prägung kaum halten läßt.

Viel hat ihm Reichardt geholfen. Dessen „Briefe eines aufmerksamen Reisenden" (1774), das „Musikalische Kunstmagazin" (1782—91), die „Vertrauten Briefe" und Zeitschriften hat er wohl sämtlich gelesen. Auch mit Gottfried Weber, dem Mannheimer Theoretiker, stand er in enger Beziehung. Der „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht" (1817—21) mag ihn interessiert haben. Die Mainzer „Caecilia", die im Jahre 1824 von Weber herausgegeben wurde, sollte mit einem Beitrag Jean Pauls ihr Leben beginnen. „Das eintretende Nachlassen seiner physischen Sehkraft aber (zu deren Schonung er sich grünen Papiers zum Schreiben bedienen mußte), verzögerte seine Mitarbeit bis zu seinem Tode". Seinen letzten Brief vom 12. Oktober 1824 brachte Weber im Fak-

[1] M. Lambert, Sur quelques instruments acoustiques. Hist. de l'acad. royale des sciences et belles Lettres, année 1763, Berlin 1770.

simile. Jean Paul empfiehlt den Dr. Walter als Mitarbeiter: „Die Originalität seiner Untersuchung mag entscheiden, ob er verdiene, ins geistreiche Gefolge Ihrer Caecilia aufgenommen zu werden".

Eine große Zahl von Musikbüchern und Musikern sind in dieser Zusammenstellung vorübergezogen. Aus allen und von allen hat Jean Paul gelernt. Mit einem wahren Bienenfleiß, der aus entlegensten Blüten Honig saugt, bringt er die gesamte Musiktheorie zusammen. Im „Allerlei" von 1788/89 (Nachlaß, Kapsel 10) trägt er Erklärungen ein über Quintole, Sextole, Septimole, Novemole, Dezimole, Duodezimole usw. Oder er notiert: „Wenn zwei Punkte bei einer Note, so gilt der andere die Hälfte des ersten . . . Vorschläge bekommen, wenn die Hauptwert Note gleich ist, eine Hälfte, ungleich = Drittel, mehr Nachdruck als die Hauptnote". Die verschiedenen Arten des Trillers, Prall- und halber Triller, Doppelschlag, Mordent und Bebung schreibt er sich mit Beispielen auf. Darauf folgen Fremdworte: „Sostenuto aneinanderhängend, staccato abgerissen — calando abnehmend oder diminuendo — rinforte etwas stark — sforzando wachsend — tenuto ausgehalten — dal segno vom Zeichen an — arpeggio den Akkord nacheinander" usw. „Der Vorschlag mus so lange gehalten werden, bis man die Hauptnote und zwar schwächer anschlägt". „Alla breve iede Note noch einmal so hurtig: Zeichen ¢ oder auch 2 oder 𝅗𝅥 "[1]. In dieser Art arbeitet er sich in die ganze Musiklehre ein, unermüdlich und auf die kleinste Einzelheit bedacht[2].

Man merkt überall in seinen Romanen, wie er Musik- und Satzlehre, Instrumentenkunde, Akustik und Musikästhetik, die er sich mühsam erarbeitet hat, in kühnsten und überraschendsten Wendungen heranzieht. Da ist nichts schädlicher, „als ein langer unaufgelöseter Vorhalt auf einem Mißton" (Flegeljahre II, 30) oder, die Menschen halten, „wie in der Musik, den Vorschlag länger und stärker als die Hauptnote" (ebd. II, 30). Dann liest er wieder in den „Regeln des reinen Satzes" nach, „um zu erfahren, ob er diese süßtönende Ausweichung oder diese Quintenfortschreitung von Lust zu Lust in sein Kirchenstück aufnehmen dürfe" (ebd. III, 37). Er nennt den zweistimmigen Satz, spricht von Leittönen, Dreiklängen und »närrischen $^6/_8$ Takten", von „Musik und Deklamation" und von all den Kunstausdrücken, die ihm in Theorie und Praxis begegnet sind. Es regnet nur so von „Allegro non troppo", „Adagio", „Prestissimo", von „Discantschlüßel", Brust- und Kopfstimme, Portamento, Ripienstimmen, „Vor- und Nachschlag", „dreimalgestrichen", „Hämmerwerk", „Kalkant", „Korrepetitor", von „Lagrimosis-Passagen", „Languidos-Halten" und „Miß- und Durtönen" im „Vierfuß Register"! Ich habe einmal alle Musikbilder und -äußerungen in einigen Romanen Jean Pauls zusammengetragen und ein wahres Musterbild aller nur erdenklichen Fachausdrücke und Musikvergleiche bekommen. Erstaunlich, wie dieser Kantorensohn, der fast allein seine Musikausbildung tragen mußte, in Tiefe und Breite unserer Fachsprache eingedrungen ist, ohne je als Kantor, Organist oder gar als Kammermusikspieler oder Dirigent tätig gewesen zu sein!

„Es ist wahr, ich darf ein wenig auf mich bauen oder vielmehr darauf bauen,

[1] Vgl. C. Ph. Em. Bach, a. a. O. und Petri a. a. O.

[2] Wie wichtig diese Arbeit für ihn war, ersieht man daraus, daß er einmal *maestoso* und *mesto* verwechselt. Vgl. Ges.-Ausg. IX, S. 495, 3.

daß ich selber an Höfen gewesen und den angeblichen Klaviermeister gemacht" — so heißt es im „Hesperus" im Hinblick auf Jean Pauls eigene Erfahrung. Möglich, daß auch er Klavierunterricht gegeben hat. Seine Anmerkungen über Klavierübungen, die wir noch kennen lernen werden, weisen darauf hin. Er weiß, wie man ein Cembalo „bekielen" muß und unterscheidet zwischen Klavieren, „die nur einsam zu spielen sind" und Flügeln, „die in ein Konzert gehören". Er meint die stillen, zarten Klavichorde und die starken, konzertanten Kielflügel. Auch hier wieder ganz Musiker der alten Zeit, der fest am Überlieferten hält. In den „Flegeljahren" muß Walt nach der Testamentsklausel einen ganzen Tag lang stimmen, diesmal aber auch schöne „Mahagonipiano von Schiedmaier", also neue Hammerklaviere der modernsten Form. Bei Kuhnold steht das Pianoforte um einen Ton zu hoch, auf den Tasten sind die Nummern der Saiten auf dem „Sangboden" neben den Stiften das Tasten-A B C „retouchiert". Im Hause von Harnich findet er ein „Mietpantalon", ein gemietetes Hammerklavier, etwa in Form der Giraffenklaviere. Dann stimmt er beim Polizeiinspektor ein „altes Hackbrett", das mit Schlägeln behämmert wird, und schließlich ein Spinett[1]. Das sind wirklich alle nur erdenklichen Klavierformen, die sich von alter Zeit her von Generation zu Generation forterben oder hinüberretten. Jean Paul kennt sie alle. Und er weiß vom Stimmen soviel Erbauliches und Erlebtes zu berichten, daß er wohl selbst einmal alle diese Stimmungen ausprobiert hat.

Mit den Instrumenten weiß er überhaupt gut Bescheid. Das sieht man im „zertierenden Konzert" in den „Flegeljahren", wo es zu einer allgemeinen Prügelei kommt. Da schlagen sich Schnabelflöte und Baßgeige, Violonzellist und Zugtrompeter, Stadtpfeifer und Serpentbläser. Und Jean Paul zählt auf, was er an Instrumenten gesehen oder aus Büchern nachgeschrieben hat: „Stangenharmonikas, Posthörner, Schulterviolen, d'Amour-Violen, gerade Zinken, krumme Zinken, Flageoletts, Tubas, Zithern, Lauten, Orphikas von Röllig — Cölestinen vom Konrektor Zink — und Klavizylinder von Chladni". Er kennt „gläserne Hörner", Lärmtrommeln und Pauken, sordinierte Hörner, Alphörner, Schalmeien. Die meisten dieser Instrumente sind Lesefrüchte Jean Pauls. Er hat kaum das kleine Tragklavier, das Röllig in Wien 1795 erfand, gekannt, ebensowenig Chladnis Klavizylinder, das der Erfinder in einer „Nachricht von dem Clavizylinder" (Wittenberg 1800) beschreibt, oder gar die alten, längst aus dem Gebrauch gekommenen Zinken. Dagegen liebt er die Flöte in allen ihren Lagen und Eigenheiten. In den „Flegeljahren" führt und klingt sie durch alle entscheidenden Szenen des Romans, sie ist der „Zauberstab, der die innere Welt verwandelt, wenn er sie berührt, eine Wünschelrute, vor der die innere Tiefe aufgeht" (I, 13). Er schwärmt von ihrem Klang, von ihren Trillern, Schleifern und Läufern, von „lustigen Griffen" und „Phantasiegaloppaden". Im „Hesperus" ist Emanuel ganz vom Flötenklang umwoben, Flöten schläfern ihn ein und wecken ihn auf und er stirbt mit ihnen. Julius aber hat zwei „Wurzeläste", von denen „einer in die Flöte und der andere in seinen Lehrer gingen". Nach des blinden Dulon Vorgang muß sich auch Vult bei seinem Konzert blind stellen. Und der Eindruck ist auf Walt und die Zuhörer gewaltig. Tränen rinnen und

[1] Vgl. Briefe II, Nr. 592. Emanuel überrascht ihn mit einem „Reiseklavier".

die Gedanken laufen weit weg über Gottesacker in Abenddämmerung und ferne Welten . . .

Neben den Klängen der Flöte, die die „Flegeljahre" bis zu dem sich mählich verlierenden und hinsterbenden Flötenton Vults begleiten und betten, liebt Jean Paul das Waldhorn, die Viola d'amore, vor allem aber Äolsharfe und Glasharmonika. Die Windharfe, vom Winde zum Klingen gebracht, ist Sinnbild der klingenden Natur. Unsichtbare, unwägbare Kräfte tönen Akkorde, übersetzen Sturmwind in Töne, tragen ewiges Walten und Wehen in sphärische Harmonie. Die Äolsharfe begleitet ihn bei der Arbeit, auf Reisen; wo immer er weilt, fühlt er die Ewigkeit der Harmonie im Auf und Ab der klingenden Saiten. Und diesem ätherischen Klingen verbindet sich der gestrichene Gläserton, den die Glasharmonika beim Berühren der rotierenden, abgestimmten Glasglocken erzeugt. Auch dieser Klang beruhigt, schmeichelt, betört und betäubt. Jean Paul wird nicht müde, ihn zu beschwören, wenn ihm wehmütig zumute ist oder wenn die berauschende Macht reiner Klänge ihn im Innersten ergreift[1].

Aber auch Mundharmonika, Drehorgel und Pfeifen begeistern ihn. Die Mundharmonika, sagt Jean Paul im „Hesperus", „drückt nicht sowohl das Fortissimo als das Piano dolce meisterhaft aus und sei wie die einfache Harmonika dem Adagio am angemessensten". Von dem Mundharmonikaspieler Franz Koch wird er bis zu Tränen gerührt[2]. Selbst die Drehorgel wirkt mit Rusts „erhabener Melodie" auf ihn ein. In einer Notiz „Mein eignes Ich" trägt er ein: „Meine Entzückung in Leipzig bei einem Gesang zur Drehorgel; nach Italien versetzt"[3]. Immer ist seine Phantasie angeregt, auch wenn eine Drehorgel spielt oder ein Handwerker sein Liedchen pfeift. So pfeift Walt vor sich hin, frei „figurierte Choräle, Phantasien und zuletzt alte Volksmelodieen". „Gegen die Natur aller andern Blasinstrumente bleibt diese Mundharmonika, wie die andern, romantisch und süß in großer Nähe — keinen halben Fuß vom Ohr — und wie bei der Musik im Traum ist hier der Mensch zugleich der Instrumentenmacher, Komponist und Spieler, ohne im geringsten einen andern Lehrmeister dazu gehabt zu haben als wieder sich, den Schüler selber".

Jean Pauls Instrumentarium reicht wirklich vom Pfeifen bis zur Trompete, von der Drehorgel bis zur Pauke, von der Schalmei bis zur Kirchenorgel. Alles, was er an Instrumenten kennt und hört, was er liest und zusammenträgt, und wenn es auch nicht immer richtig ist[4], das gibt er in packenden Bildern und Szenen und braucht es zur Stimmungszeichnung und Charakteristik seiner Menschen und Begegnungen. Wilhelm Schreiber hat in seiner Dissertation gerade diese Seite der Musikalität Jean Pauls sehr fein dargestellt. Er zeigt, wie Jean Paul seine Personen

---

[1] Über Äolsharfe und Glasharmonika bei Jean Paul ist in der angegebenen Literatur reiches Material zusammengetragen. Man trifft überall in seinen Romanen Beispiele über Beispiele, die von seiner großen Begeisterung für die Instrumente zeugen. Vgl. Briefe III, Nr. 500, 501, 47; IV, 145 u. a. O.

[2] Vgl. oben S. 389. [3] Nachlaß, Kapsel 10.

[4] Wenn er einmal von den „*Dis*- und *Fis*-Klappen" der Flöten spricht, so kann er nur *Dis*- und *F*-Klappen bei einer Flöte in *D*-Stimmung meinen. Aus solchen Bemerkungen ersieht man, daß er nur auf dem Klavier und vielleicht etwas auf der Orgel musizierte.

bis ins Kleinste hinein musikalisch beleuchtet, wie Victor „zwischen der Feder und der Taste“ schwankt und Roquairol alles vom Blatt spielt und die Bässe selber setzt, wie Dian Streckverse dichtet und singt und Schoppe von der Pauke zum Waldhorn übergeht, als er verliebt ist, wie Beata zart und schwebend singt, während Klotilde eine „Lautenstimme“ besitzt. Nichts, was bei Jean Paul nicht musikalisch gedeutet und vertieft würde. Wirklich ist bei ihm alles Tönen, nicht Schauen. Namen und Formen, Kapitel und Szenen, ja sogar Anlage und Durchführung einzelner Kapitel sind musikalisch empfunden und gestaltet.

Da ist es kein Wunder, wenn er seine musikalischen Lesefrüchte in bunter Folge anbringt. Man liest die merkwürdigsten Dinge. So schildert er den „Maschinenmann“, der Konzerte gibt, „weil er alles so nett treiben konnte, daß weder der Komponist, noch der Notenkopierer noch der Taktschläger noch die Spieler lebendig waren; manchen ging sogar die Menschengestalt ab. Der Komponist war ein paar Würfel, womit der Maschinenmann nach den im Modejournal gegebenen Regeln des reinen Satzes und einer Pariser Mode musikalische Fidibus zusammenwürfelte — der Notenkopierer war nicht Rousseau, sondern die Extemporiermaschine oder das Setzinstrument, worauf er die erwürfelten Produkte abspielte, damit es sie aufschriebe — der Taktschläger war der von Renaudin in Paris erfundene Chronometre. — Die Spieler waren (sie thaten Wunder auf der Flöte, auf dem Klavier und auf einer Orgel mit kartenpapiernen Pfeifen) theils von Maucomson, theils von Jaquet Droz und Sohn gezimmert worden“. Jean Paul entwirft aus Notizen und Berichten ein Zukunftsbild, das Orchestrion mit Notenrolle und beweglichen Figuren, Notenschreibmaschine und Musikwürfelspiel miteinander verbindet. Das Würfelspiel hatte seit Kirnbergers „allezeit fertigem Polonaisen- und Menuettkomponisten“ (1757) viele Köpfe beschäftigt und man brachte es sogar mit C. Ph. Em. Bach, Mozart („Anleitung, Walzer oder Schleifer mit 2 Würfeln zu komponieren“) und Haydn in Verbindung. Jean Paul bezog sein Wissen aus dem „Journal des Luxus und der Moden“, also aus zweiter Quelle[1].

Auch das Chronometer war seit Loulié (Elements ou Principes de la Musique, 1698) und Sauveur (Systeme general, 1701) bereits bekannt und vielfach erprobt und verbessert worden. Der Harfenist Renaudin veröffentlichte seine Erfindung im Juni 1784 im „Journal encycloped.“ (Lettre sur un instrument ou pendule nouveau). Die Schreibmaschine, die für Notenschrift schon von Creed und Johann Friedrich Unger (1745) entworfen wurde, gelangte von Hohlfeld 1752 zur ersten Ausführung[2]. Sulzer berichtet darüber ausführlich im Artikel „Fantasie“ seiner Allg. Theorie der schönen Künste. War doch die Maschine geeignet, „die Fantasieen großer Meister aufzuschreiben“. Alle diese Erfindungen gelangten durch Zeitungsartikel zur Kenntnis der gelehrten Welt. Jean Paul bildete sich aus diesen Einzelberichten seine eigene Vorstellung und seine Phantasie band alles in ein mecha-

[1] Eine Übersicht über die Würfelspiele gibt Carl Ferd. Becker, System.-chronol. Darstellung der mus. Liter., S. 468. Vgl. Carl Freiher v. Ledebour, Tonkünstler-Lexicon, Berlin, S. 479 (über W. F. Rong), auch J. Fr. Wiedeburg, ZMW XII, S. 342ff., O. E. Deutsch, ebenda S. 595 und H. Gerigk, ZMW XVI, S. 359. C. Ph. Em. Bach, Anleitung, so viel Walzer man will, mit Würfeln zu componiren, Berlin, Rellstab. Journal des Luxus und der Moden, Febr. 1787, 2. Bd., S. 33f. Göttinger Taschenkalender 1782, S. 70.

[2] Vgl. Joh. Wolf, Notationskunde II, S. 458ff. Sulzer, Art. Fantasie.

nisches Spielwerk zusammen, das auch in unserer durch Rundfunk und Tonfilm gegangenen Epoche noch nicht Wirklichkeit geworden ist.

Aus einer andern Notiz in der „Literatur- und Theaterzeitung" (1782), in der von einem Musikstuhl in Esterhaz berichtet wird, schöpft Jean Paul die Idee zu seinem „auf der Musik sitzenden Abbate" im „Hesperus". Und er kostet alle Möglichkeiten des Bildes aus, wenn der Abbate mit dem Steiß die Ouvertüre aus „dem mit Fiorituren ausgepolsterten Sorgestuhl" herausholt[1]. Hunderte von Aufzeichnungen dienen ihm als Material, das er wohlgeordnet zur Hand hat, wenn er arbeitet. Und so findet man Beobachtungen und Bemerkungen in einer Fülle, daß man immer wieder überrascht ist, ganz gleich, ob er von „Vierteltönen" spricht[2], von Saiten, „welche oben und unten, Anfangs und Ende sehr hoch klingen und nur in der Mitte ordentlich", von der *grande Bande des 24 Violons ou les vingt quatre*[3] oder von der Heilkraft der Musik. Er spricht wie ein Musiker, dem alle Fachausdrücke zur Gewohnheit geworden sind, ja er braucht die Musik sogar zur Anregung beim Dichten. „Ich hab mir oft gewünscht", schreibt er in der „Unsichtbaren Loge", „nur so reich zu werden, daß ich mir (wie die Griechen thaten) einen eigenen Kerl halten könnte, der so lange musizierte, als ich schriebe. — Himmel! welche opera omnia sprössen heraus!" Als Walt schreibt und voll innerer Unruhe auf das Papier bannen will, was ihn erfüllt, sagt er zu seinem musizierenden Bruder: „Flöte immer, mein Vult, du störest mich nicht; ich gebe gar nicht darauf acht, sondern verspüre nur im allgemeinen das Ertönen vorteilhaft". Improvisierend singt Walt den Polymeter „Liebst du mich", „unter der Flöte" dichtet er — immer ist es das Klingen, das ihn innerlich erregt, ihm die Stimmung gibt, in der Gestalten, Bilder und Szenen lebendig werden. Dabei fordert Jean Paul keine besondere Farbe, keinen bestimmten Komponisten. „Die Töne", sagt er im November 1807, „die mir in und vor dem Schlafe kommen, oder sonst in der Poesie, sind keine von irgend einem Instrument — höchstens Gesang — aber desto ergreifender, wie ein Extract aus allen Tönen und Instrumenten"[4]. Das rein Klangliche, dieses Singen und Tönen treibt und begeistert ihn, es kommt wie bei der Äolsharfe als Naturklang zu ihm, es dringt „nur entkörpert mit seligen Geistern in sein dämmerndes Stübchen".

Eine solche musikalische Natur, deren Empfindung „nicht nach Worten, sondern nach Tönen" drängt, die von Jahr zu Jahr immer mehr bei Musik „zerfließt", die bei einer Blasmusik weint, schluchzt, kaum Atem holen kann, die sich immer mehr zur Musik „hinaufbildet"[5] — sie kann schließlich auch im Dichten nur musikalischen Gesetzen folgen. Es liegt daher durchaus im Sinne Jean Pauls, wenn Wilhelm Schreiber die Romane nach der gefühlsmäßigen Charakteristik von Personen und Situationen durch die Musik behandelt oder Willy Fröhlich nachweist, wie die Elemente der Musik, Dynamik, Form, musikalische Arbeit, Ausdruck und Durchführung auf das Werk Jean Pauls einwirken. (Schluß folgt)

[1] Ges.-Ausg. I, 3, S. 78.

[2] Ebd. I, S. 467. Vgl. auch Wilh. Heinse: „Wo es die Natur erfordert, brauchen noch jetzt große Sänger gar Vierteltöne, die Virtuosen auf Instrumenten, ob wir sie gleich aus unserm musikalischen System in der Folge verbannt haben".

[3] Flegeljahre III, 50.

[4] Wahrheit aus Jean Pauls Leben II, 102, Nov. 1807.

[5] Ebd. II, 105, Oktober 1820.

Gerhard Dießener

Von

Ernst Hermann Meyer, Berlin

Ein Meister barocker Instrumentalmusik scheint uns eines Hinweises wert, dessen Schaffen, einst von internationaler Geltung, im stürmischen Entwicklungstempo des 17. Jahrhunderts verschüttet wurde: Gerhard Dießener.

Es liegen einstweilen nur kurze Bemerkungen über Gerhard Dießener vor; diese befinden sich in allgemeinen Musikgeschichten und in lexikalischen Werken. Sonst wird nur noch in der Diskussion über die Autorschaft der mit „G. D." gezeichneten Tanzsätze aus den von Ecorcheville herausgegebenen „20 Suites d'orchestre"[1] Dießeners Name genannt[2].

Dießeners zentrale Schaffenszeit fällt in die Zeit zwischen 1660 und 1675. Die Sonaten tragen zum Teil das Datum 1660, die Branles 1661; in Lockes „Melothesia" von 1673 befinden sich Beiträge von Dießener. Über Geburts- und Todesjahr, Nationalität, Praxis, Lebensgang sind wir auf Vermutungen angewiesen. Er tritt auch unter den verschiedensten Namenvarianten auf. Nicht klar ist, ob der Name Dießener eine Verdeutschung oder Disineer eine Anglisierung darstellt. Der Name Dießener ist deutsch[3]: ein Christoph Dießener ist in den Akten der Oldenburger Hofkapelle von 1650 bis 1651 aufgeführt[4]. Nach der Anzahl der in der Kasseler Hofkapelle überkommenen Werke, sowie nach einer Bemerkung auf dem Original der Sonata a 5 „Cassel, anno 1660"[5] scheint Dießener in Kassel bekannt, auch wohl am Kasseler Hofe bei Landgraf Wilhelm dem Gerechten tätig gewesen zu sein. Die Mehrzahl seiner Arbeiten liegt unter dem Namen „Disineer" (Diesineer, Deßinier) in England. Es besteht also die Wahrscheinlichkeit, daß er ein gebürtiger Deutscher war, der zwischen 1661 und 1673, vielleicht schon in des Landgrafen Todesjahr 1663, aus Kassel nach England übersiedelte. Landgraf Wilhelm hielt die großen musikalischen Traditionen des hessischen Hofes unter Moritz noch aufrecht; es erscheint durchaus möglich, daß sein Tod den Musiker Dießener zum Auswandern veranlaßt hat. Dießeners handschriftliche Klavierstücke befinden sich in britischen Sammlungen, die wesentlich später angelegt wurden. Offenbar ist Dießener auch einige Zeit in Paris gewesen. In den undatierten, gestochenen „Instrumental-Ayrs", signiert mit „Gerhard Disineer", die englischen Titel haben, befinden sich Ouvertures, teilweise von Pariser Machart, sowie mehrere Préludes. Der sonstige

---

[1] Paris-Berlin 1906.

[2] Eine ausführliche Besprechung der Sonaten Dießeners ist in des Verfassers demnächst erscheinender Studie „Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in den nordischen Ländern (Deutschland, England, Frankreich, Niederlande, Skandinavien)" enthalten.

[3] Vgl. auch den bayrischen Ort Dießen am Ammersee.

[4] Curt Sachs, Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte, ZMW I (1918/19), S. 690, 693.

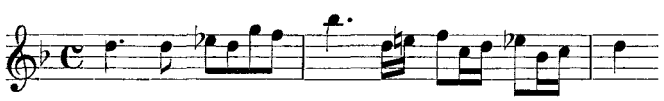
[5] Die Sonata a 5 erscheint unter den Beilagen der genannten Arbeit.

Inhalt dieser großen Sammlung besteht größtenteils in kurzen Tänzen und Charakterstücken, wie sie gerade am französischen Hof modern waren. Weitere französische Titel unter Dießeners Werken: „Branles nouveau“ (sic) von 1661, „Ouverture, Ballet . . .“, undatiert; auch nennt er seine Sonata „a 5 parties avec une basse continuus“ (gebürtiger Franzose war er jedenfalls nicht!). Zu erwähnen ist noch, daß in dem bei Hawkins[1] veröffentlichten Musikalienverzeichnis von Hans Sloane (1714), das zahlreiche Werke aus dem 17. Jahrhundert anzeigte, Ouvertüren und Ayrs von einem „Desnier“ enthalten sind. Das wäre also eine französische Fassung seines Namens im Zusammenhang mit seinen Werken im Pariser Stil.

Weitere Beziehungen ergeben sich bei der Betrachtung seiner Werke, denn das formale und stilistische Bild der Kompositionen Dießeners spiegelt seine eigenartige Stellung zwischen den Ländern und zwischen den Stilen wider.

Dießeners Werke sind einerseits durch eine stark gefühlshafte, ja beinahe romantische Haltung, andrerseits durch eine ungewöhnlich glückliche Verquickung deutscher, französischer, englischer und italienischer Elemente determiniert.

Ganz bewußt wird das Gefühlshafte in der Gesamthaltung ausgebildet. Dießener steht an jenem Wendepunkt in der Musikgeschichte, der als umwälzendes Neues das Konzert mit Publikum[2] brachte, damit den konzerthaft-geschlossenen, großen Ablauf, das ausgesprochen emotionelle Moment. Hier ist das klangliche Schwergewicht auf das Aufnehmen, Genießen des passiven Hörers bezogen. Die Kantabilität ist das hervorstechendste Merkmal dieser neuen Klanglichkeit. Ohne Frage hat Dießener, in erster Linie als Melodiker, einen für die Zeit recht kühnen Vorstoß in dieser Richtung gewagt. Man vergleiche daraufhin die instrumentale Melodiebildung eines Schütz, Vierdanck, Youngh nur etwa mit dem Anfangsthema aus Dießeners Triosonate aus dem Brit. Mus.:

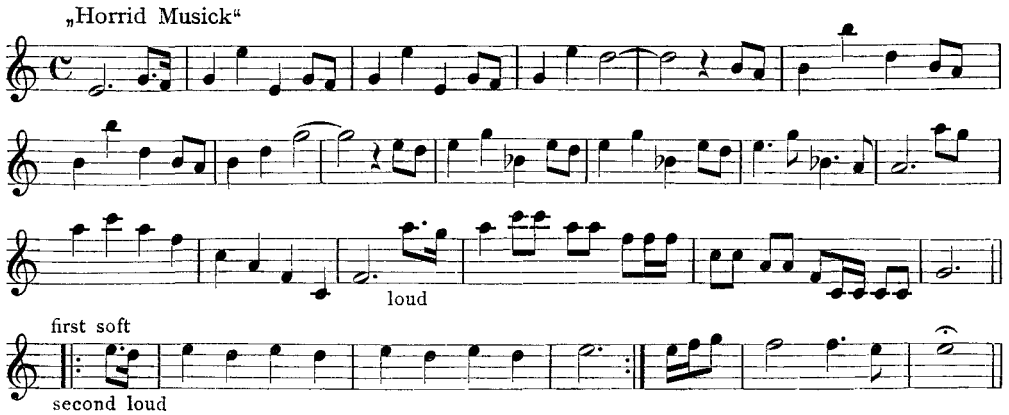


Hier hat die Solomelodie der Marini und Legrenzi Pate gestanden. Diese Triosonate wird noch durch ihre unglaubliche Vielfältigkeit besonders interessant — ein wahres Kaleidoskop buntester Stimmungsbildchen, eine Reichhaltigkeit der Motivik, wie sie nicht einmal die frühesten Kanzonenwerke in Erscheinung treten ließen.

Auf der gleichen Linie liegt es, wenn Dießener in sämtlichen Arbeiten jede Landläufigkeit der Melodik bewußt vermeidet. „Abwechslung um jeden Preis“ scheint die Devise des Komponisten in seinen zahlreichen Suiten gelautet zu haben. Diese enthalten farbige, meist durch bezeichnende Titel überschriebene Stücke, wobei programmatische und charakterisierende Mittel angewandt werden (etwa Gegenüberstellung von „La Vieulleße“ und „La Jeuneße“). Die Bemühungen Dießeners, bei aller Eleganz und auch Glätte doch immer interessant und originell zu sein, den Hörer im Bann zu halten, führt gelegentlich zu absonderlichen Ergebnissen:

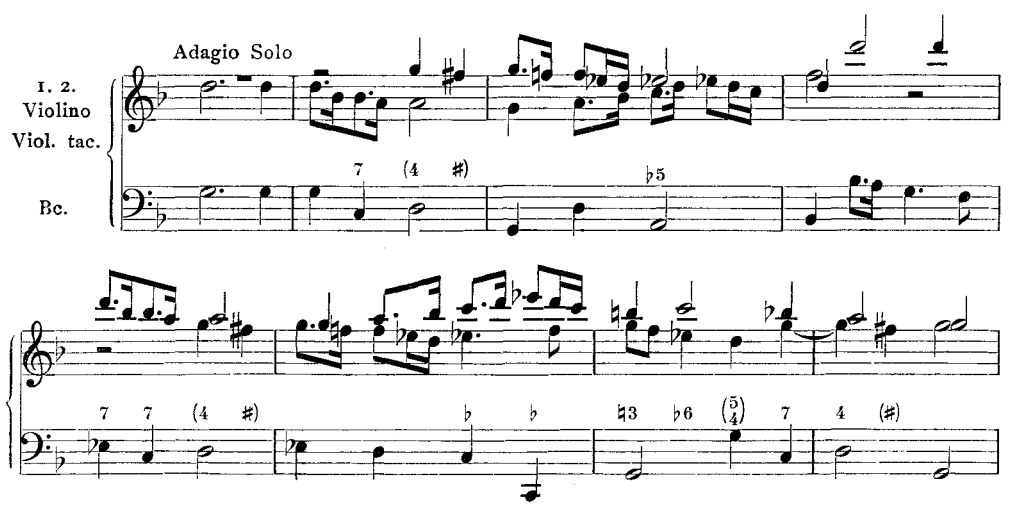
[1] Bd. II, S. 792 f.

[2] mit seinen Vorstufen. Vgl. auch Banisters erste wirkliche Konzerte gegen Eintrittsgeld von 1672.



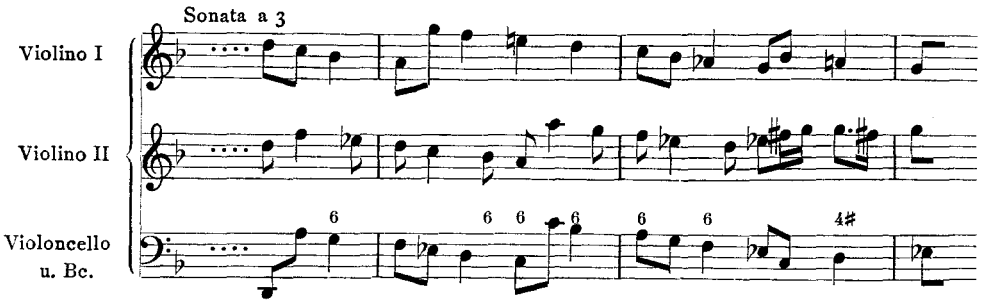
Das „Moll“ bei Dießener ist ausgesprochen stimmungshaft, weich, „traurig“, alles Herbe der Schütz-Generation ist abgestreift. Ebenso ist das „Dur“ so sehr stimmungsmäßig gefärbt, wie es mit den damaligen Mitteln nur eben möglich ist. Es gibt bereits ganz bewußte Dur- und Mollthematik. Der strahlende, breit ausladende *D*dur-Schluß der genannten Triosonate (vorauf ging ein längeres kantabel-pathetisches *g*moll und *d*moll), der im ausdrücklich vermerkten piano und in den tiefsten Lagen des Instrumentalensembles verhauchende Ausklang der *c*moll-Sonata a 6 sprechen deutlich genug.

Die Tendenz, stimmungshaft auf den Hörenden wirken zu wollen, ist unseres Erachtens nie vorher und — trotz Rosenmüller! — auch geraume Zeit nachher nicht derartig stark Triebfeder der gesamten Kompositionstechnik gewesen, wie in der Sonata a 5 von 1660 des Gerhard Dießener. Wir verweisen auf die obengenannte Spezialstudie; zur Illustration nur ein paar Takte aus dem zweiten Adagio:

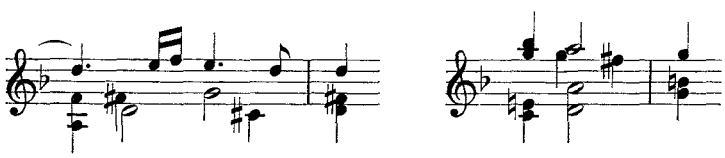


Das Modulatorisch-Chromatische ist nicht mehr allein Interpretation textlich oder programmatisch festgelegter Klage- und Schmerzensmotive, sondern durchaus als Emotionsmoment instrumental abstrahiert, verselbständigt worden. Das ist gewiß nicht neu, sondern bei den italienischen Sonatenkomponisten seit Uccellini und

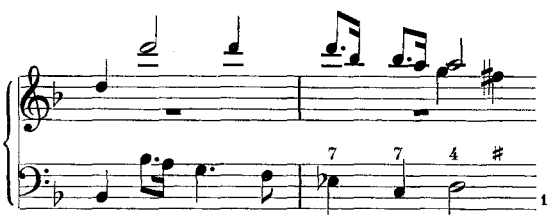
besonders seit Neri gang und gäbe. Doch ist Dießener wohl der erste, der in Deutschland oder England instrumentale Kombinationen aufbringt wie:



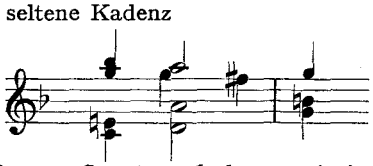
Überall fallen frappante harmonische Wendungen auf, besonders in der Verwendung von für die Zeit abenteuerlichen Septimenakkorden. So entstehen durch Vorhalte und Antizipationen allenthalben verminderte Septakkorde, mehrmals werden aber auch freie (unvorbereitete) Septakkorde eingeführt, außer Dominantseptakkorden und Unterdominantvierklängen in der Kadenz



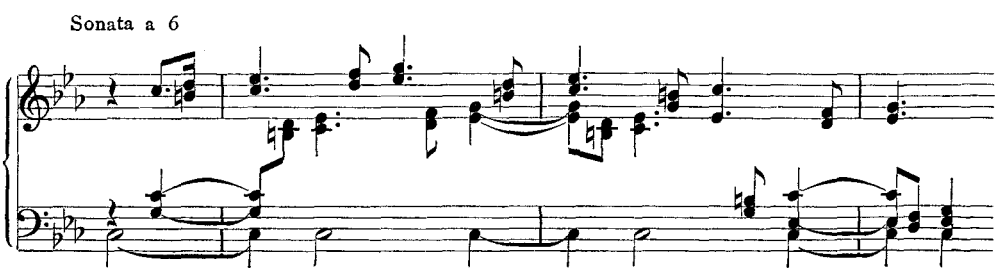
auch ungewöhnliche Kombinationen wie



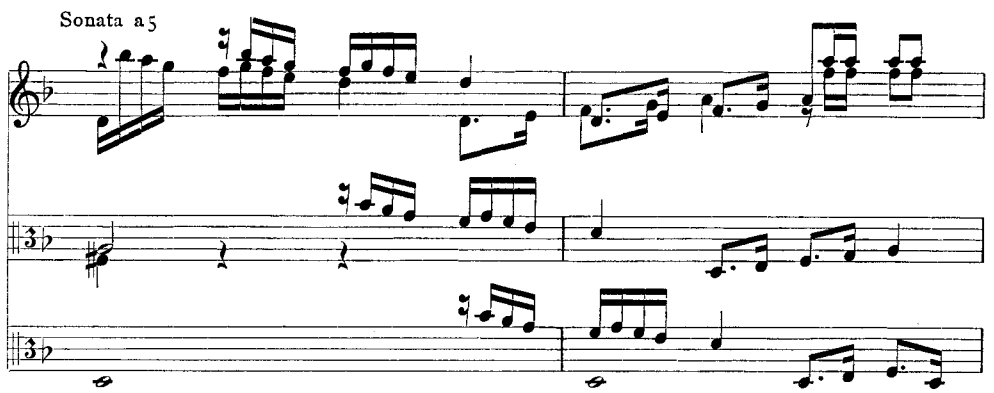
[1] Da die zur Zeit sehr seltene Kadenz



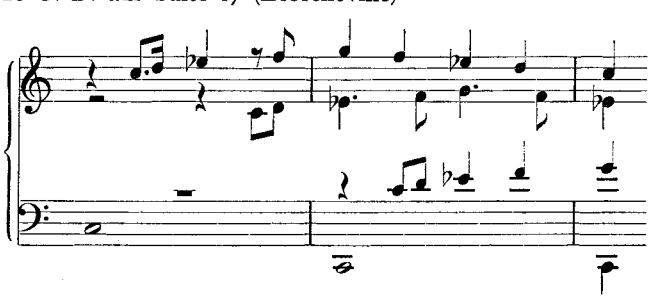
in der nur mit G. D. gezeichneten Sonata a 6 ebenso wie in der voll signierten a 5 vorkommt, sowie in beiden die eigentümlich rationale Kettenkanonik bei doch expressiver Melodik über liegendem Baß



Unter den stilistischen Einflüssen, denen Dießener ausgesetzt war, ist der deutsche der stärkste. Deutscher Herkunft ist die Technik der Sonaten, besonders der mit G. D. gezeichneten a 6. Diese ist ein langgestrecktes, doch in sich einheitliches Tripeltaktstück, wie es deren viele Dutzende von Pohle, Thieme, Buchner, Becker, Schmeltzer u. a. gibt. Schichtweise nacheinander werden Tripelmotive in verschiedenartigstem Satz durchgeführt, und zwar in Steigerung der Bewegtheit und der Künstlichkeit des Satzes: homophon, scheinpolyphon, imitatorisch oder kanonisch, konzertant usw. Den Beschluß macht ein feierliches Adagio. Doch auch diese Sonata hebt sich durch ihre bedeutendere, ausdrucksvolle Melodik über den Durchschnitt der zeitgenössischen Leistungen empor. Die Sonata a 5 zeigt das Gesicht



so ist die Sonata a 6 (G. D.) wohl mit Sicherheit Gerhard Dießener zuzuschreiben. Aus dem gleichen Grund muß aber auch der G. D. aus den genannten „20 Suites d'orchestre", herausgegeben von Ecorcheville, Gerhard Dießener sein, wie ja Prunières (Notes sur les origines de l'Ouverture française, SIMG XII, 584) und Einstein (Riemann-Einstein, Musiklexikon, Aufl. 1929) auch vermuten — entgegen den Ansichten des Franzosen Ecorcheville, wonach G. D. ein Franzose, nämlich Guilleaume Dumanoir, und des Schweden Tobias Norlind, wonach G. D. ein Schwede, nämlich Gustav Düben ist. Eine Stelle wie die aus der Ouverture de G. D. aus Suite 17 (Ecorcheville)



steht genau auf dem Boden der Sonata a 6. Norlinds Auffassung, die er in seiner ausgezeichneten Studie „Zur Geschichte der Suite" (SIMG VII, 189) entwickelt, hat insofern viel für sich, als „G. D." tatsächlich häufig auf Manuskripten von der Hand Dübens vermerkt ist („G. D. scripsit" usw.). Doch möchten wir annehmen, daß diese Sammlung nicht von Düben zusammengestellt wurde. Die Schrift und ganze Anlage ist abweichend von den Upsalenser Stücken. Die enge Stilverwandtschaft der mit G. D. gezeichneten Sonata a 6 mit andern Stücken Dießeners beweist ebenfalls, daß „G. D." nicht unbedingt als Gustav Düben zu deuten ist. — Wir glauben, daß die stilistische Haltung der Suiten entscheidend ist, und hier spricht alles für Dießener, während Dübens Instrumentalstücke (B. Upsala) anders angelegt sind (vgl. des Verf. Studie).

der vielfältigeren, an Sätzen und Taktarten reichen deutschen Sonaten. Sie ist aus längeren und kürzeren Teilen nach dem Prinzip konstruktiv-barocker Gegensätzlichkeit, der Licht-Schatten-Wirkung, aufgebaut. Gleichmäßig ist die Intensität der Durcharbeitung wie die Stärke der thematischen Erfindung. Ungestüm peitschende Prestokanons stehen neben jenen gefühlsbetonten Graves.

Die formale Anlage der deutschen Sonaten ist stets von dynamischer Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit. Dießeners Sonata a 5 gruppiert als Rahmenstücke an den Anfang und Schluß dramatische, der Tokkata und auch dem Ouvertüreneingang verwandte Adagii, motivisch untereinander verknüpft. Nach dem Eingangssatz steht ein längeres, konzertant-kanonisches Presto, dem ein expressiver Adagiosatz folgt. Vor dem Schlußsatz erscheint wiederum ein in der Kanonik ins Phantastische gesteigertes Presto, ihm folgt abermals ein Adagio expressivo, solistischer als das vorangegangene. Hier liegt also eine gleichsam zentrifugale Satzanordnung vor:

$$A \qquad \underline{B + C} \qquad \underline{B' + C'} \qquad A'.$$

Eine entsprechend straffe Formanlage ist überall in Dießeners Werken durchgeführt.

Diese Formkunst ist aber Voraussetzung in allen deutschen Sonatenwerken.

Ebenfalls ist die erwähnte Technik, kleine Motive kettenweise durch alle Stimmen als Kanon zu führen, in dieser ausgiebigen Verwendung ein Stilmerkmal der deutschen Instrumentalmusik, besonders in deren Frühzeit um 1620.

Innerhalb des deutschen Sonatenschaffens wäre nach den angeführten Stilelementen Dießener eine Mittelstellung zwischen der typisch norddeutschen, konzertant-polyphonen und rational betonten Stilrichtung (Weckmann) und der süddeutschen, den Meistern Neri und Legrenzi mit ihrer kantablen Haltung zugewandten Gruppe (Rosenmüller) zuzuweisen. Selbstverständlich abgesehen von der stark subjektiven Gesamthaltung seiner Werke. Diesen deutschen bzw. mittelbar italienischen Einflüssen stehen in erster Linie französische gegenüber.

Dießeners Suitenmusiken tragen Pariser Stil. Wie sehr sich der Meister in diesen Stücken von seiner eigenen, jedenfalls früheren deutschen Schreibweise distanzierte, zeigt ein Stückchen aus der 10. Suite seiner Instrumental-Ayrs, überschrieben: „A la note d'Allemagne". Dies ist ein symmetrisches Gebilde, das jene vollstimmige, klobige Homophonie zur Schau stellt, wie sie die vom älteren Pavanenstil herkommenden deutschen Spielmusiken zum großen Teil kennzeichnet. Das Melodische tritt hier ganz zurück hinter dieser schweren Homophonie und der strengsten rhythmischen und harmonischen Logik. Breite Tonrepetitionen verstärken noch die Schwerflüssigkeit und Unbiegsamkeit des Satzes. Nach diesem Beispiel scheint man international diesen Stil als typisch und allein deutsch empfunden zu haben. Wir finden ihn denn auch in allerlei Modifikationen das ganze Jahrhundert hindurch in Deutschland bis zur Invasion der französischen Ouvertüre.

H. Botstiber[1] vermerkt mit vollem Recht die Annäherung der obenerwähnten Ouvertüre aus Ecorchevilles Sammlung an die aufkommende französische Ouverture Camberts und Lullys („Serse" 1660), die auch in dem Grave-Beginn der Sonata a 5 zu verspüren war. Das bestätigt ebenfalls die engen französischen Verbindungen

[1] Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Leipzig 1913.

Dießeners, aus denen sich die merkwürdige Mischung von rationalem Element (Schichtarbeit, Kettenkanonik) und starker Affekthaftigkeit zum Teil erklären würde (unerbittlich läuft die wörtliche, gleichzeitig rationale und spekulative Kettenkanonik des ausgedehnten 4. Satzes der Sonata a 5!). Dießener gehört zu den allerersten Komponisten von Ouvertüren, zumal unter dieser Bezeichnung. Die Ouvertüre zu Suite VI besteht aus den zwei regulären Ouvertürenteilen, einem feierlichen im geraden Takt, einem schnelleren im Tripeltakt, der hier noch nicht fugiert ist. Die Sammlung dürfte in der Mitte der sechziger Jahre entstanden sein. Das vierte Stück in Suite VIII ist betitelt „Baptist". Hier eine Beziehung zum ersten Großmeister der Ouvertüre Jean Baptist Lully und zum französischen Hof zu vermuten, liegt nahe. Die Zwillingssuite zur Ouvertüre des G. D. in Ecorchevilles Sammlung trägt das Datum 1661.

Auf englische Verbindungen Dießeners weist zunächst der Umstand, daß er sich der rein englisch-bodenständigen Fancy-Komposition annahm, wie in Suite III, 9, Suite VI, 1. Englisch sind weiter seine Grounds. Das in den Sonaten ausgeprägte Moment italienischer Kantabilität wird man in diesen langen Variationenreihen Dießeners vermissen; sie entsprechen durchaus den spätenglischen Grounds, wie sie Anthony Poole, Matthew Locke, M. Keene, Morgan oder der Deutsche Baltzar kultivierten. Diese Stücke stehen in Eindringlichkeit der Tonsprache und Erfindung hinter den deutschen und französischen Arbeiten des Meisters zurück. Gleichfalls auf englische Vorbilder gehen seine Klavierstücke zurück, und zwar schließen sie an die Werke der jüngeren Virginalisten an. In all diesen englischen Stücken Dießeners[1] erkennt man die bei den späteren Engländern sehr ausgeprägte stimmungshafte Ausdeutung der modernen Tonarten, verbunden mit der Klangfreude und Klangbreite, wie sie die Werke der Großen Gibbons, Jenkins und Purcell so auszeichnet.

So ergibt das Gesamtbild von Dießeners Schaffen einen eigenartigen Stilreichtum, der von allen maßgebenden Musikzentren Europas befruchtet erscheint. Dießener produzierte in allen von ihm vertretenen Richtungen der Instrumentalmusik an der Spitze der Modernität. Bedauerlich nur, daß uns das Leben und Wirken des originellen Mannes im Einzelnen so völlig verschlossen.

Eine Zusammenstellung der Werke Dießeners soll den Hinweis auf den fortschrittlichen Komponisten beschließen.

A) Bestimmt von Dießener:

(Diesner)	Ground (for Harpsichord)	Ms.	Oxford, Christ-Church
(Gerhardt Diesner)	4 Tänze für 𝄞 und 𝄢 (Tasteninstrument) in Lockes Melothesia	London 1673	Brüssel, Cons.
(Gerh. Dieseneer)	Balletto (f. Harpsich.)	Ms., Papier von 1700/1707	Brit. mus. Ms. add. 22099

[1] Ihnen wäre die Triosonate aus dem Brit. mus. in gewisser Beziehung anzureihen.

(Gerhardt Dießener)	Sonata a 5 parties (2 𝄞, 2 𝄡, 𝄢:)	Ms. Cassel, anno 1660	B. Kassel, Ms. fol. 60 W
(Dißener)	Sonata a 3 (orig. Titel „a 4"), 2 viols, violoncello, basse	Ms.	Brit. mus. Ms. add. 31437Anh.
(Gerhard Diesineer, bzw. Deßinier)	Instrumental Ayrs in three and four Parts, 2 Trebbles, Tenor & Baß. Containing great Variety of Music, in several Humours. Viz: Overtures. Allemands. Ayrs. Brawls. Courants. Sarabands. Jiggs. and Gavots. fitted for all Hands and Capacities. (10 Suiten)	Kupferstich ohne Datum	B. Kassel, Artes I (3 Stb.)

I.
1. Overture Grave
2. Allegro
3. L'amitié
4. La follatrie
5. Prélude
6. Le fugitif
7. La tempérence
8. Allemand
9. La fin

II.
1. Overture
2. Aria
3. Audamentia
4. Allegro
5. L'amur
6. Balletto
7. Allemand
8. Aria ridicula
9. Fancy
10. Gavout
11. Saraband

III.
1. Overture
2. Presto
3. Allemand
4. Allmand Gay
5. Prélude
6. Aria
7. Aria de Sarabande

IV.
1. Prelude
2. Minuet
3. Grave
4. Aria
5. Ayr de Saraband
6. Magguet
7. La Sérieuse
8. Allmand
9. Allmand
10. Ayr Gay
11. Horrid Musick
21. Scottysh Chiconne & Conclusion

V.
1. Overture
2. Allemand Gay
3. Suitte ($^6/_4$)
4. Allegro & Adagio
5. Prélude & Presto
6. A Ground
7. Scotch Tune
8. Prélude
9. Cradle Tune
10. Jigg
11. Branle simple
12. Branle gay
13. Amener
14. Gavotte
15. Corant
16. Saraband

VI.
1. Slow
2. Overture
3. Saraband
4. Gavotte
5. Manière de Pavan
6. Ayre
7. Suitte
8. Bourrée
9. Suivez moy
10. Aria ridicule
11. Allmand
12. Burlesque
13. Prélude
14. Presto
15. La follie
16. Sr. John
17. Love me little and love me long
18. Chiaconne & Slow

VII.
1. Grave
2. Allegro & Slow
3. La temperence
4. La plainte
5. Minuett
6. Sr. Foppling
7. Allemand
8. Le bouffon
9. La Sagesse
10. La Vieulleße
11. La Jeuneße

VIII.
1. Overture
2. Have at thy coat
3. Allemand
4. Baptis(t)
5. Adagio
6. Grave

IX.
1. Grave
2. Allemande Gay
3. Mylady
4. Why so
5. I beg your Pardon
6. Saraband

7. Stay a little
8. Begone
9. Prélude
10. Allemand & Menuett
11. Branle simple
12. Branle gay
13. Amener
14. Gavotte
15. Courante

X.

1. Allemand
2. La Suitte
3. fair and softly
4. Where abouts
5. Allegro
6. Adagio
7. Burlesque
8. A la mode d'Allemagne
9. $^3/_2$
10. Allemand
11. Very Slow
12. Minuette

In Brit. mus. Ms. add. 29283/5 (Papier von 1682/97 3 Stb.):
Suite I vollständig.
Aus Suite II: Nr. 3—9.
Aus Suite V: Nr. 3—7, 10—16 (Nr. 4 und 5 nur teilweise, dafür in Nr. 6 2 Grounds, Nr. 13 leicht verändert).
Aus Suite VI: Nr. 3—18.
Aus Suite VII: Nr. 3, 5, 7.
Aus Suite VIII: Nr. 2—4.
Aus Suite X: Nr. 11.
Die Stücke Dießeners stehen im Londoner Exemplar nicht hintereinander, sondern sind im Sammelband zerstreut (zum Teil anonym).

B) Mit großer Wahrscheinlichkeit von Dießener:

(G. D.) Branles nouveau (*B* dur) a 3 (Neuausgabe Ecorcheville)
Branle
Gay
Amener
Gavotte
1. Courante
2. Courante
La Sarabande
Ms. 1661 B. Kassel, Ms. 61 c (fol.)

(G. D.) Overtures Ballets et Allemandes ex Clave F (a 4: Sopr., Disc., Alt, Baß) (Neuausg. Ecorch.)
Overture de G. D.
Ballet Les inconstans
Ballet
Allemande de G. D.
Allemande 2
Ms. B. Kassel, Ms. 61 h (fol.)

(G. D.) Sonata a 6 (2 𝄞, 2 𝄡, 2 𝄢:) & Bc.
Ms. B. Kassel, Ms. 60 Y (fol.)
(Baß und Bc. fehlen, ergänzt vom Verf.)

Studien zur byzantinischen Musik

Von

Egon Wellesz, Wien

(Schluß)

3. Kataloge von Musikhandschriften

Als notwendige Vorbereitung einer Editionstätigkeit auf dem Gebiete der byzantinischen Musik haben bei den Besprechungen in Kopenhagen 1931 C. Höeg, H. J. W. Tillyard und ich die Veröffentlichung von Katalogen angesehen, welche die Musikhandschriften, nach den liturgischen Büchern geordnet, bis gegen 1500 enthalten. Denn wenn man die Klosterkataloge durchnimmt, wird man sehen, daß sich in den seltensten Fällen genaue und verläßliche Angaben über die Art des Inhaltes der Musikhandschriften finden, daß begreiflicherweise in den älteren Drucken die Art der Notenschrift gar nicht näher angegeben wurde, und die Datierung selten stimmend ist.

Mustergültig in der Anlage und der Art der Durchführung ist der „Catalogue des Manuscrits de Musique Byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France" von A. Gastoué [1], der nicht nur eine genaue Beschreibung der Handschriften enthält, sondern auch durch eine Einführung, Neumentabellen, Erklärung der liturgischen Ausdrücke und phototypische Tafeln das Verständnis des Textes fördert.

Neuerdings erschien ein kurzer Überblick über die in der Vaticana befindlichen Evangeliarien und musikalischen Bücher mit einer einführenden Studie: es ist dies der Artikel von D. Lorenzo Tardo „I codici melurgici della Vaticana ed il contributo alla Musica bizantina del monachismo greco della Magna Grecia" [2].

Hier sei aber auf zwei Kataloge aufmerksam gemacht, in denen die Handschriften der beiden Athosklöster Laura und Vatopedi zugänglich gemacht sind. Da es sich um die bedeutendsten Bibliotheken unter den Klöstern des heiligen Berges handelt, sind auch die musikalischen Handschriften für uns von großer Bedeutung, die in diesen Katalogen Aufnahme und Beschreibung fanden. Zusammen mit dem zweibändigen „Catalogue of Greek Manuscripts on Mount Athos" von S. P. Lambros, veröffentlicht durch die Cambridge University Press 1895—1900 liegt jetzt die vollständige Aufnahme aller Athos Klöster vor, ein Umstand, dem auch unsere Forderung große Bedeutung zumessen muß.

1. Sophronios Eustratiades and Arcadios of Vatopedi, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos. Harvard Theological Studies XI. Cambridge, Harvard University Press 1924. III u. 276.
2. Spyridon of the Laura and Sophronios Eustratiades, Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos. With Notices from other Libraries. Harvard Theological Studies XII. 1925. IV u 515.

[1] Publications de la Société Internationale de Musique. Paris 1907.

[2] Archivio Storico per la Calabria e la Lucania. Rom 1931. I. fasc. 2.

Die Existenz dieser Kataloge kam, wie man dem Vorwort des ersten entnimmt, zur Kenntnis von Prof. R. P. Blake, Harvard University auf einer Studienreise zum Athos, und seiner Initiative, wie der der Herausgeber der Harvard Theological Studies, George F. Moore, James H. Ropes und Kirsopp Lake ist es zu danken, daß sie veröffentlicht werden.

Die beiden Kataloge haben verschiedenartige Anlage; im Katalog von Vatopedi bilden die Musikhandschriften den 3. Teil (S. 209—249), im Laura-Katalog sind die Handschriften in den allgemeinen Bestand eingeteilt.

Vatopedi. Trotz der großen Zahl der Musikhandschriften, es sind 284, kommen doch die wenigsten für die byzantinische Forschung in Betracht, da der Hauptteil aus Anastasimatarien (24), Anthologien (45, Doxastarien (46), Hirmologien (25), Pandekten (31), Sticherarien (30), Triodien (5) und Psaltiken (8) des 17.—19. Jahrhunderts besteht[1], also die Neuschöpfungen nach dem Ende des Reiches enthält.

Daneben aber finden sich 14 Sticherarien aus dem 11.—15. Jahrhundert, darunter drei datierte Handschriften: Nr. 1486 und 1499 datiert 1292; 1492 datiert 1244. (Auf diese Handschrift habe ich im Vorstehenden Bezug genommen und aus ihr zwei Beispiele gebracht.) Leider sind die Beschreibungen der musikalischen Hss. sehr kurz gehalten und die Datierung scheint mir, was diese aus dem 11.—15. Jahrhundert stammenden Kodizes betrifft, nicht von absoluter Verläßlichkeit zu sein. Unter dem Titel Ψαλτική sind 1531 und 1532 zwei Hirmologien verzeichnet, die C. Höeg im Herbst 1931 photographiert und mir zugesendet hat. Nr. 1531 ist dem 13. Jahrhundert zugeschrieben, was wohl stimmt; dagegen kann Nr. 1552 nicht aus dem 12. stammen, sondern wird Ende des 13. Jahrhunderts geschrieben sein. Beide Hss. hätten richtiger unter Εἱρμολόγιον ihren Platz gefunden.

Sehr wertvoll ist die kurze Inhaltsangabe der Kodizes und die Beigabe der Anmerkungen und Subkriptionen der Schreiber. Jedenfalls wird dieser Katalog die Grundlage für einen jetzt leicht herzustellenden Katalog der Musikhandschriften bilden können; das Fehlen eines solchen mußte Tillyard, Musical Antiquary 1913 noch hinderlich empfinden. Soweit dies aus den Hss. hervorgeht, sind die Namen der Komponisten, der Schreiber und der Besitzer vermerkt. Ein übersichtliches alphabetisches Namen- und Sachregister, ein Verzeichnis der Schreiber usw. sowie eine Chronologie der Hss. sind hervorzuheben, besonders aber ein Katalog der Komponisten, deren Namen sich in den Hss. finden.

Laura. Hier ist, wie bereits erwähnt, die Übersicht über die musikalischen Bestände dadurch erschwert, daß sie nicht als einzelne Gruppe und nicht nach den liturgischen Büchern zusammengehalten, sondern in die übrigen Bestände der Bibliothek eingeteilt sind, woran sich die Verfasser des Kataloges halten mußten. Auch hier ist zu beklagen, daß die seit 1923 vorliegenden Resultate unserer Forschung (vor allem wären die Publikationen Tillyards den Verfassern zugänglich gewesen) noch nicht Berücksichtigung gefunden haben, daß also keine Anhaltspunkte bezüglich der Art der Notation gegeben sind.

[1] Die Anastasimatarien enthalten eine Auswahl aus der Parakletike, die Anthologien solche aus den Menäen, dem Triodion und Pentekostarion. Die Doxastaria sind Sammlungen von Idiomela; Pandekten und Psaltiken sind Sammelwerke verschiedenen Inhalts. (1531 und 1532 sind Hirmologien).

Auch hier überwiegt die Zahl der aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammenden Musikhandschriften; ein geringer Teil ist aus dem 16. Jahrhundert, und von 63 Sticherarien sind nur 1 aus dem 12., je 2 aus dem 13. und 14. Jahrhundert.

Von den Hirmologien ist Nr. 153 (B. 32) dem 13. Jahrhundert zugeschrieben. In diesem Falle ist aber der seltene Umstand eingetreten, daß eine viel ältere Handschrift jünger gemacht wurde. Nr. 153 ist jener frühbyzantinische Kodex, der von P. Maas photographiert, Hugo Riemann zur Verfügung gestellt wurde. In der „Byzantinischen Notenschrift" sind 3 Tafeln mit 6 Seiten aus dieser höchst wertvollen Handschrift (I—III) enthalten, und von Maas a. 1000 datiert. Diese Handschrift zeigt das frühe Notationsstadium der wenigen uns zugänglichen Kodizes aus dem 10. Jahrhundert, gehört daher zu den notationsgeschichtlich wertvollsten Dokumenten, die wir besitzen. Wichtig sind ferner die Sticherarien 402 und 404, die dem 12. bzw. 13. Jahrhundert zugeschrieben sind. Ob die Mathematarien Nr. 1173, 1174 und 1178 dem 14. Jahrhundert zuzuschreiben sind, möchte ich dagegen bezweifeln; diese Art von Vokalisen, oft ohne Worte, gehört ehestens dem 15. Jahrhundert an. Dagegen sind die Sticherarien 606 (E 144) und 624 (E 162) dem 17. Jahrhundert zugeschrieben; dies ist ebenfalls, wie bei 153 ein Unrecht an Hss., die der Art der Zeichen nach dem 15. Jahrhundert zuzuschreiben sind, wie dies schon Tillyard, A Musical Study of the Hymns of Casia, Byz. Zeitschr. XX 1911 S. 445 mit Recht annimmt.

Auch bei diesem Katalog ist das Namen- und Sachregister, welches der ehemalige Metropolit von Leontopolis, der um die Erhaltung der kirchlichen Vergangenheit von Byzanz hochverdiente Eustradiades selbst hergestellt hat, hervorzuheben; es ermöglicht bei der uneinheitlichen Numerierung der Bibliothek die Orientierung aufs leichteste. Besondere Bedeutung gewinnt eine Abhandlung über die kirchlichen Komponisten, eine Namenliste mit Anführung ihrer Gesänge nach den Kodizes der Athosklöster Laura und Vatopedi, der Bibliothèque Nationale von Paris, der Ambrosiana und des Vlateon-Klosters von Saloniki. Denn hier ist ein Anfang gemacht, Ordnung in die große Zahl von Komponisten des 14.—18. Jahrhunderts zu bringen, über deren Schaffenszeit vielfach noch großes Dunkel schwebt und die chronologischen Angaben (die hier leider überhaupt weggelassen sind) weit auseinander gehen. Hier ist es vorderhand für den westlichen Forscher kaum möglich einzugreifen, bevor nicht vorbereitende Arbeit geleistet ist, und deshalb ist das Erscheinen der beiden Kataloge und ihrer Anhänge als wichtige Hilfe auf diesem Wege sehr zu begrüßen.

4. Aus einem byzantinischen Hirmologion

Hirmologion und Sticherarion sind in der Blütezeit des byzantinischen Gesanges die hauptsächlichsten liturgischen Musikbücher. Während man aber über das Hirmologion mit seinen Inhalt bei Neale[1], Christ[2] und Paranikas[3], Clugnet[4] usw. genauen Aufschluß enthält, findet man dort nichts über das Sticherarion. Der Grund dafür

[1] J. M. Neale, History of the Holy Eastern Church. General Introduction. 1850.

[2] W. Christ, Über die Bedeutung von Hirmos, Troparion und Kanon in der griech. Poesie des Mittelalters, erläutert an der Hand einer Schrift des Zonaras. Sitzungsber. bayr. Akad., philos.-philol. Kl. 1870.

[3] W. Christ und M. Paranikas, Anthologia Graeca 1871.

[4] W. Clugnet, Dictionnaire Grec-Français des noms liturgiques. Paris 1895.

ist darin zu suchen, daß Leo Allatius in seiner Abhandlung „De Libris Ecclesiasticis Graecorum“ (1644) zwar ausführlich über das Hirmologion schreibt, nicht aber über das Sticherarion, und daß alle folgenden Ausführungen über das Hirmologion wie über die anderen liturgischen Bücher auf diese eine Quelle zurückgehen. Für die musikgeschichtliche Forschung können daher nur jene Ausführungen Wert besitzen, welche sich auf die Beschreibung des Inhaltes der Hirmologien auf Grund eigener Anschauung beziehen; solche findet man im „Catalogue“ von A. Gastoué, in den „Monuments“ von Thibaut und in den kurzen präzisen Angaben von Tillyard an verschiedener Stelle.

Das Wort εἱρμός bedeutet series oder concatenatio, demnach eine Art Folge und Verknüpfung. Es bezeichnet das Verhältnis einer Modellstrophe zu einer Reihe anderer, die mit ihr melodisch und rhythmisch übereinstimmen. Eine Akoluthia[1] besteht aus 9 Strophen, deren erste die Melodiestrophe ist. Diese Akoluthien werden nach den „Tönen“ ἦχος α′, β′, usw. zusammengestellt, so daß zuerst die Akoluthien des ersten Tones, dann die des zweiten Tones usw. aufeinanderfolgen. Die Gesamtheit der nach den 8 Tönen geordneten Akoluthien ergibt das Hirmologion.

Seit dem 13. Jahrhundert aber werden die Akoluthien auseinandergerissen und zuerst alle 1. Strophen der Oden des 1. Tones, dann die 2. Strophen des 1. Tones usw. gebracht, wodurch der Sinn gestört und der geistige Aufbau der für bestimmte Gelegenheiten gedichteten Akoluthien vernichtet wird. Ferner ist zu bemerken, daß das Hirmologion im Laufe der Zeiten weitere Veränderungen durchgemacht hat, so daß die gedruckten Ausgaben mit den älteren Handschriften nicht übereinstimmen.

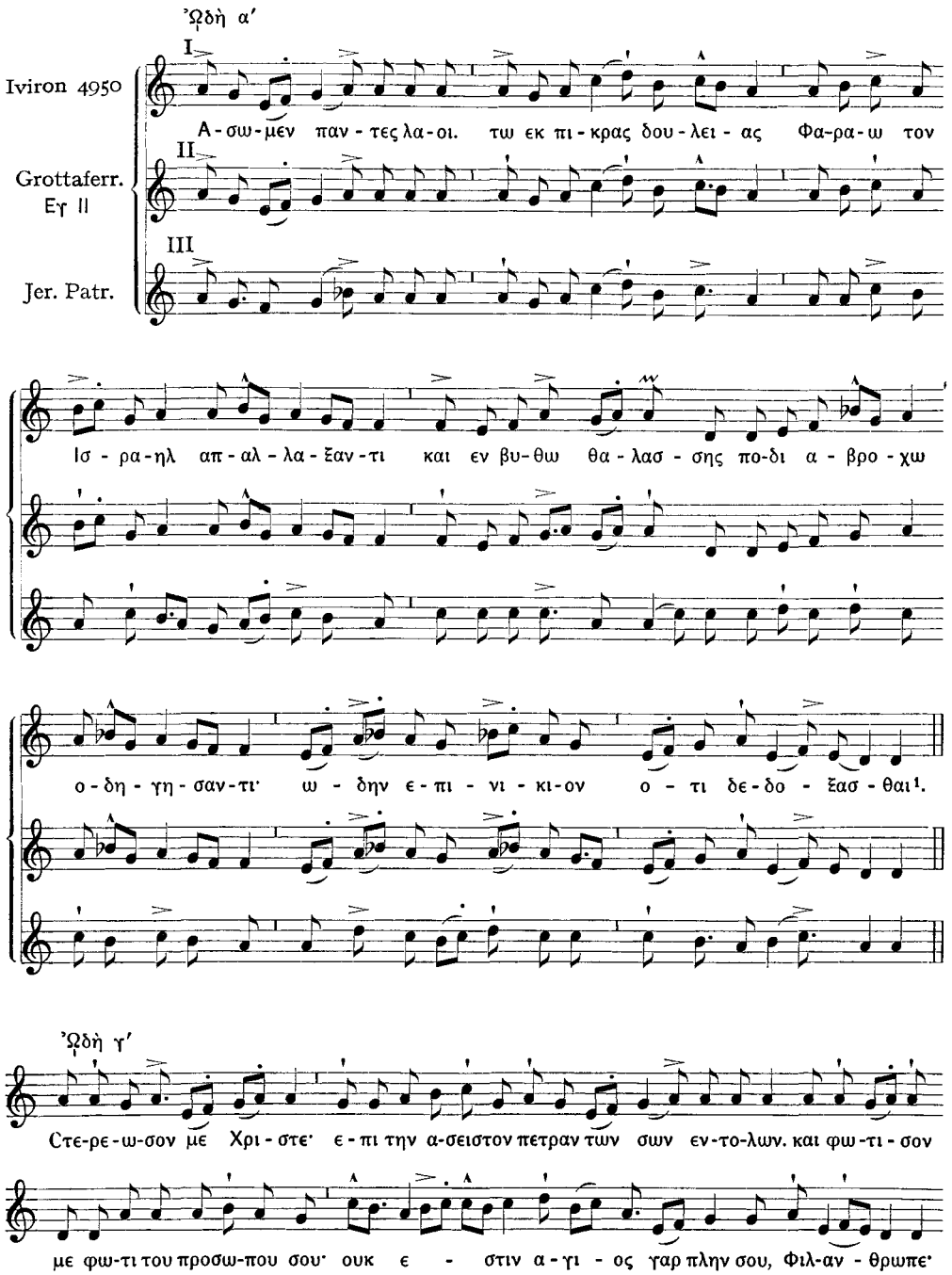
Ich behalte mir eine umfangreichere Darstellung über das Hirmologion für einen späteren Zeitpunkt vor, und will an dieser Stelle nur einige Übertragungen den Untersuchungen des 2. Abschnittes dieser Studien beifügen, damit man Einblick in den Melodienschatz der byzantinischen Kirche gewinne. Greifen wir aus dem Anfang des Hirmologions, den Hirmen des 1. Tones, die Akoluthie des Morgen-Offiziums vom Sonntag nach Ostern heraus, deren Dichtung wir im Pentekostarion finden. Es ist die Κυριακὴ τοῦ Ἀντιπάσχα ἤτοι τοῦ Θωμᾶ, und, mit dem vollen Titel, ἡ ψηλάφησις (Berührung) τοῦ ἁγίου ἐνδόξου ἀποστόλου Θωμᾶ, an welcher der Kanon des Johannes Monachos gesungen wird, dessen Εἱρμοὶ hier folgen.

Die Vorlage für die Übertragung bilden:

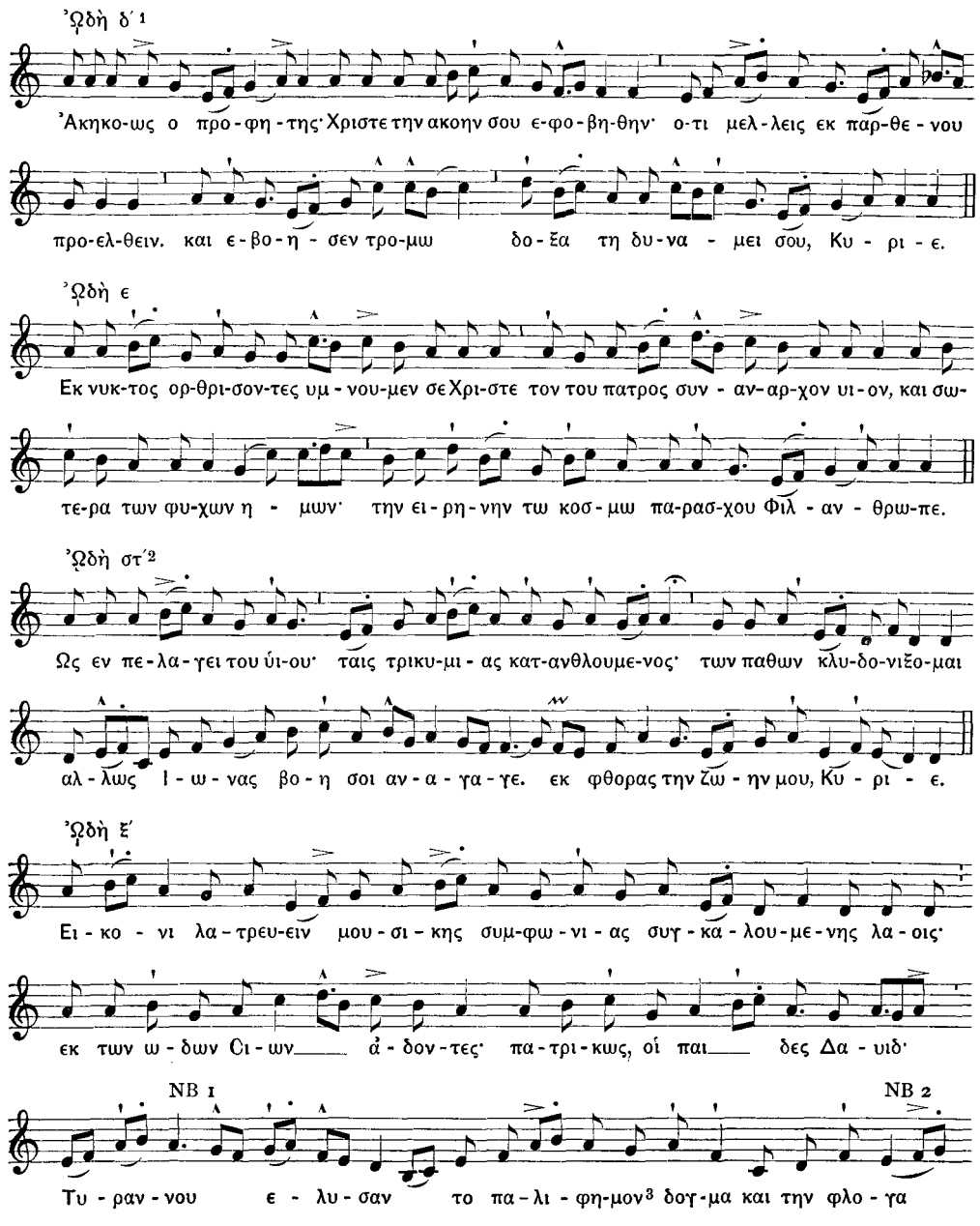
Codex Iviron 4950
Codex Grottaferrata E g II
Codex Jerusalem. Patriarchat. Saba 599

und zwar gebe ich den Hirmos der 1. Ode in den 3 Fassungen, die folgenden Hirmen der 3.—9. Ode als Übertragung aus dem schon so vielfach herangezogenen Cod. Grottaferrata.

[1] ἀκολουθία bedeutet Folge, Reihung.



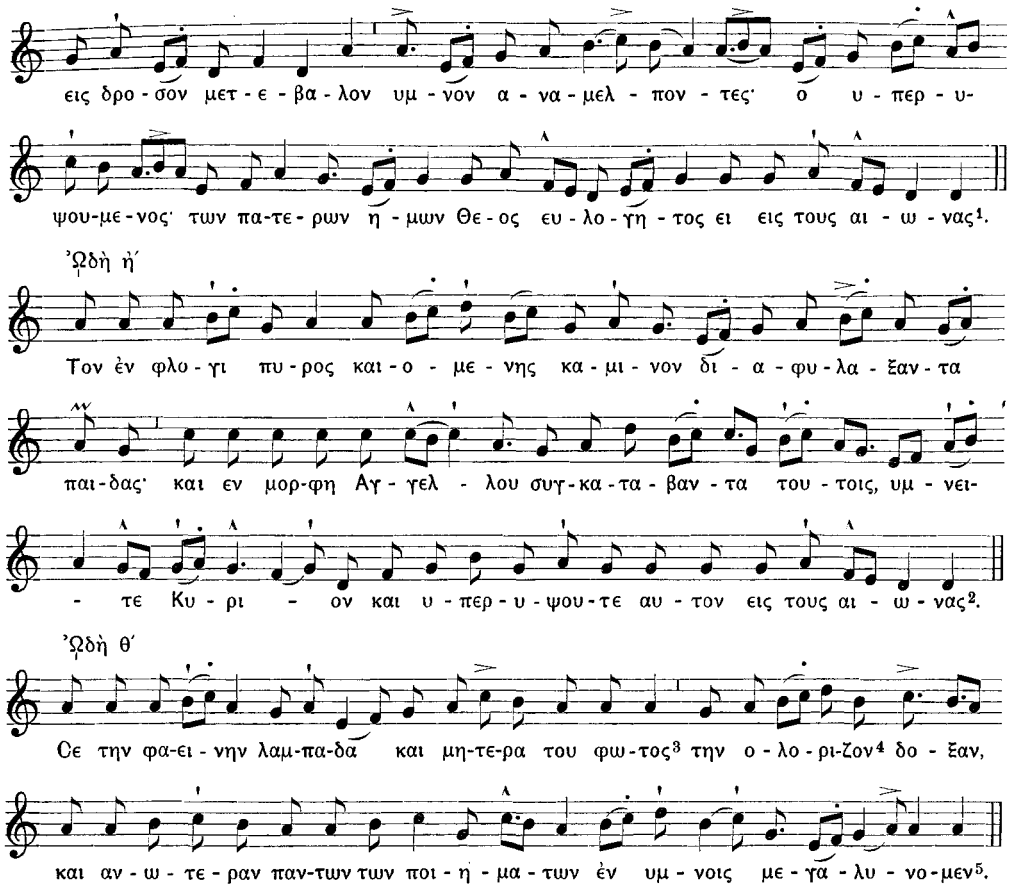
[1] Auf diesen Hirmos folgen im Pentekostarion drei Troparien (Τροπάρια), welche nach ihm gebildet sind und die Katabasia „Ἀναστάσεως ἡμέρα", dann der hier ausschließende Hirmos der dritten Ode. An diese schließen sich ebenfalls drei Troparien und die Katabasia „Δεῦτε πόμα". Katabasia ist die Bezeichnung für ein Troparion, das an die regulären Troparien einer Ode angeschlossen wird, worauf noch eine Strophe, die Hypakoe (ὑπακοή) folgt.



[1] Die 4. Ode hat im Pentekostarion (Propaganda Fide, Rom 1883) den Text „Μέγα τὸ μυστήρων κτλ". Dem Hirmos folgen vier Troparien und die Katabasia „Ἐπὶ τῆς Θείας φνλακῆς", hierauf anschließend Ode 5 mit drei Troparien und der Katabasia „Ὀρθρίσωμεν ὄρθρου". Der hier stehende Text wird, nach dem gedruckten Hirmologion (Venedig 1860) am Sonntag vor Weihnachten gesungen.

[2] Die 6. Ode hat im Pentekostarion den Text „Τὸν προφήτην διέσωσας". Anschließend drei Troparien, die Katabasia „Κατῆλθες ἐε τοῖς κατωτάτοις". Hierauf folgt das Konstakion des Romanos im 4. plag. Ton „Τῇ φιλοπράγμογι δεξιᾷ" und der Oikos „Τίς ἐφύλαξε". Oikos wird ein Troparion nach der 6. Ode genannt, welches einem Kontakion folgt.

[3] παλίμφημον (Pentekost).



Die Fassungen des Hirmos der Ode α′ stimmen in Cod. Iviron und Cod. Grottaferr. nahezu überein und divergieren stark von der des Cod. Jerus. Patr. Die letztere Fassung ist im ersten Teil einfacher, von „Φαραὼ τὸν Ἰσραὴλ ἀπαλλάξαντι“ an entfernt sie sich immer mehr von der der anderen Handschriften, und macht auf den europäischen Beurteiler den Eindruck schwächerer Komposition. Über das Verhältnis dieser melodischen Varianten kann erst dann geurteilt werden, wenn eine größere Anzahl von Hss. zum Vergleich vorliegen werden.

Cod. Iviron und Cod. Grottaferrata scheinen beide auf eine gute Tradition zurück zugehen und es ist sehr wichtig festzustellen, wie treu der 1281 in einem italienischen Basilianerkloster geschriebene Kodex die Überliefung wahrt, welche aus dem viel älteren Athos-Kodex ersichtlich wird. Dieser Cod. Iviron 4590 stellt eine sehr frühe Phase der runden Notation dar; dem Typus nach könnte man sie noch der frühen

[1] εἰς τοὺς αἰώνας steht nicht im Text des Pentekost. Auf diesen Hirmos folgen vier Troparien und die Katabasia „Ὁ παῖδας ἐκ καμίνου“.

[2] εἰς πάντας τοὺς αἰώνας (Pentekost). Auf den Hirmos der 8. Ode folgen drei Troparien und die Katabasia „Αὕτη ἡ κλητή“. κτλ.

[3] τοῦ θεοῦ (Pentekost).

[4] ἀρίζηλον.

[5] Auf die 9. Ode folgen drei Troparien, die Katabasia „Φωτίζου, φωτίζου.“, das Ἅγιος Κύριος ὁ θεὸς ἡμῶν, ferner zwei Strophen aus den Exapostilarien.

byzantinischen zurechnen, da sie den Strich-Punkt Charakter wahrt. Sie fügt sich harmonisch dem Schriftbild ein, während die spätere Form in dem kalligraphisch schön — aber nicht immer fehlerfrei — geschriebenen Kodex von Grottaferrata die Schrift des Textes beherrscht.

Petaste und Hypsile haben noch die Form, die sich in den frühbyzantinischen Handschriften findet, die Kentemata sind Punkte; Oligon und Oxeia sind feine gerade Striche, so daß man also bei dieser Phase gar nicht von einer „runden Notation" sprechen kann und meine Bezeichnung „mittlere byzantinische Notation" auch rein palaeographisch die richtigere ist.

Für eine Formanalyse der byzantinischen Melodien ist die Zeit noch nicht gekommen; es bedarf vorerst der Arbeit einiger Jahre um den Aufbau der einzelnen Haupttypen klar zu übersehen und die Fülle der Melodien dieser Typen bezüglich ihrer Struktur zu untersuchen. Nur einzelne Beobachtungen können schon jetzt vorgebracht werden.

Es bedurfte für mich mangels jeglicher Vorarbeiten auf diesem Gebiet einer immer aufs Neue vorgenommenen Beschäftigung mit den Handschriften, um einen Überblick über die, geraume Zeit hindurch unübersehbar scheinende Zahl der byzantinischen Gesänge zu gewinnen[1]. Allmählich erst wurde, wie vorhin erwähnt, erkennbar, daß eine große, aber immerhin begrenzte Zahl von Hauptmelodien diesem Hymnenschatz zugrunde liegt, die mit größeren oder geringeren Veränderungen wiederkehren. Das gleiche Prinzip ist in der bildenden Kunst und Dichtung erkennbar. Der Phantasie des Künstlers ist nicht unbegrenzte Freiheit gestattet; er muß sich einer Gesetzlichkeit unterordnen, die im Wesen dieser Kunst als Bestandteil der Liturgie begründet ist. Die 9 Oden des Kanon haben die Funktion, im Gottesdienst die 9 Cantica zu vertreten. Jeder Kanon ist eine Nachschöpfung dieser Oden der Heiligen Schrift. Was dort die großen Gestalten des alten und neuen Testaments betend und lobpreisend gesungen haben, klingt aus dem Munde der neuen Dichter zum Preise der Heiligen, Propheten und Martyrer wieder. Und wie diese Dichtungen irdische Gleichnisse jener überirdischen Lobpreisungen sind, so sind die Sänger irdische Vertreter „Symbole der Engel" wenn sie beim „großen Einzug" singen[2]: „Die wir die Cherubim geheimnisvoll darstellen und der lebensschaffenden Dreieinigkeit den Gesang des dreimal Heilig bringen, legen wir ab jede Sorge des Lebens, da wir den König des All aufnehmen sollen, wie er von den Scharen der Engel unsichtbar über ihren Speeren einhergetragen wird"[3].

---

[1] Man vgl. dazu meine Abhandlung „Über Rhythmus und Vortrag der byzantinischen Melodien", Byz. Zeitschrift XXXIII (1933). Ferner meinen Vortrag „Byzantine Music" in den Proceedings of the Musical Association, London 1933. — Von einer Sammlung byzantinischer Melodien, die ich im Auftrag der Editions de l'Oiseau-Lyre, Paris, vorbereitete, ist der erste Band im Druck.

[2] Ps. Sophronios, Migne Patr. Gr. 87 p. 4000. εἶτα οἱ ψάλται ὡς μιμηταὶ (so bei P. Hendrix, Der Mysteriencharakter der byzant. Liturgie. Byz. Zeitschr. XXX p. 337; bei A. Mai und Migne steht sinnlos μελισσῶν) ἀγγέλων προτρέπουσι τὸν λαὸν εἰς τὸν χερουβικὸν ὕμνον. — P. Hendrix teilt mir auf meine Anfrage mit, daß er die Lesart μιμηταὶ vom Protopopen der griech. Kirche in Manchester, Konst. Kallinikos mitgeteilt erhalten habe.

[3] Die deutsche Übersetzung des Hymnus Cherubicus bei H. A. Daniel, Codex Liturgicus IV (Leipzig 1853) p 400. — Während des Gesanges betet der Priester ein längeres Gebet, cf. F. E. Brightman, The Liturgies Eastern & Western. I. p. 377.

Schon in der „Himmlischen Hierarchie" des Dionysios Areopagita werden die Engel als „göttliche Hymnographen", als „Hymnologen" bezeichnet, welche nicht in Worten sprechen, sondern überströmen[1]: So ist es auch bei den Sängern, den liturgischen Spielern im Mysteriendrama[2], kein λέγειν, sondern ein ὑμνεῖν[3]; sie singen ergriffen die Hymnen, welche symbolhaft für die Cantica stehen. Was dort unmittelbares Geschehen im Überirdischen ist, wird hier gleichnishafte Handlung, bei der im Augenblick der tiefsten Ergriffenheit das Überirdische sich im Irdischen manifestiert, zur zeitweiligen Parusie wird, wenn der Priester bei der Kommunion zu Diakon sagt: „Christus ist mitten unter uns"[4]. So erklärt sich die stete Beziehung der einzelnen Oden zu den Cantica nicht nur im Thematischen und Stimmungsgehalt, sondern auch in der Verwendung von dort vorkommenden Sätzen, Satzteilen und Worten, von Bildern und Gleichnissen. Wenn das dritte der Cantica, der Lobgesang der Hanna (I. Samuel. 2), mit dem Bekenntnis beginnt: Ἐστερεώθη ἡ καρδία μου ἐν Κυρίῳ, ὑψώθη κέρας μου ἐν Θεῷ μου, so schließen sich die Hymnographen diesen Worten mit der Bitte an, daß sie des erhobenen, gefestigten Zustandes der Hanna teilhaftig werden mögen, und beginnen ihre Strophen wie folgt:

Στερέωσον Δέσποτα Χριστέ, τῷ Σταυρῷ σου . . . oder:

Στερέωσόν με Χριστὲ, ἐπὶ τὴν ἄσειστον πέτραν . . . Στερεωθήτω ἡ καρδία μου . . . Στερέωμά μου γενοῦ ὁ θεμελιώσας . . . u. a. m.

In ähnlicher Weise variieren zahlreiche Melodien bereits bestehende Vorbilder, die zu älteren Dichtungen gesungen wurden. Dies als Erfindungsschwäche anzusehen, wäre ein unzulässiges Anwenden europäischer Kunstmaßstäbe des 19. Jahrhunderts auf die Kunst von Byzanz; es geht hier um Wesenszüge, die viel tiefer gegründet sind. Es ist nicht Aufgabe, möglichst viele neuartige Melodien zu erfinden, sondern einen bestimmten Melodietyp zur Voraussetzung zu nehmen und dermaßen zu variieren, daß bei aller Verbundenheit mit dem Vorbild dennoch etwas Neues entsteht. Die individuelle Äußerung muß sich dem Gesamt der Liturgie einfügen und darf niemals, als persönliche Aussprache zwischen dem Künstler und dem Gegenstand seiner Verehrung, die strengen Gesetze des hierarchischen Aufbaues stören. Der Künstler fühlt sich mit allen anderen Künstlern als Glied einer Kette, fühlt sich eingeordnet in die Rangordnung der Gläubigen, deren Stufe der Grad der Frömmigkeit bestimmt, und die hinüberreichen in die Ränge himmlischer Hierarchien[5] denen zum Preis Tag und Nacht die Gesänge ertönen. Es ist eine Entfaltung nach innen, nicht nach außen, und nur, wenn dies erfaßt ist, wird man die Musik der byzantinischen Kirche verstehen, wie sie verstanden werden muß.

---

[1] H. Ball, Byzantinisches Christentum, (München 1931) Dionysius Areopagita.

[2] A. Baumstark, Vom geschichtlichen Werden der Liturgie. Ecclesia Orans X S. 25.

[3] H. Koch, Pseudo-Dionysius Areopagita (Mainz 1900) S. 46f.

[4] P. Hendrix, Der Mysteriencharakter der byzantinischen Liturgie. Byz. Zeitschr. Bd. XXX S. 334.

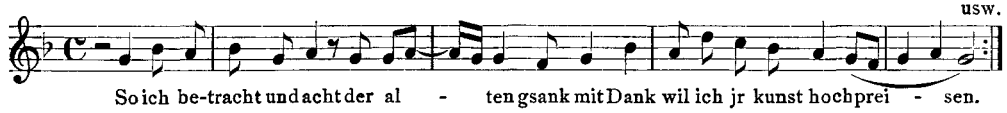
[5] Man vgl. dazu Dionysios Areopagita Περὶ τῆς μυστικῆς θεολογίας („Von der mystischen Theologie") und Περὶ τῆς οὐρανίας ἱεραρχίας („Von der himmlischen Hierarchie"), Migne Patrol, Graeca Bd. 3 und 4, und die Übersetzung der „Himmlischen Hierarchie" von J. Stiglmayr Kempten 1911.

Kleine Beiträge

Zu: Otto Ursprung, Des Johannes Werlin aus Seeon großes Liederwerk (1646/47) als praktisch durchgeführte Poetik.

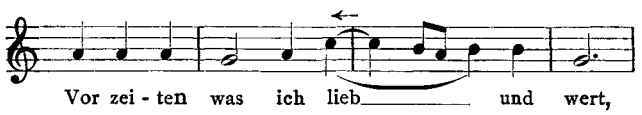
I

Zu dem schönen Beitrag von O. Ursprung über Johs. Werlin (ZMW XVI, S. 321ff.) seien einige Ergänzungen gebracht. Das Lied „So ich betracht und acht" stammt nicht von Werlin, kann also auch nicht in ein Gedenken an dessen Lehrer ausgemündet sein, sondern ist von Ulrich Brätel, dem Stuttgarter Ehegerichtssekretarius, der 1536 (im Liederbuch von Schöffer und Apiarius) als Nr. 63 im Tenor bereits recht genau Werlins Oberstimme bringt (ich unterlege hier à la Werlin):



Auch das Lied „Wiewol sich vil / zum Widerspiel / meines Glückes will anrichten" ist nicht von dem Benediktinerpater, sondern steht schon in einer Elbinger Liederhandschrift des 16. Jahrhunderts, womit die autobiographischen Folgerungen entfallen.

Ebenso gehört das Lied „Vor Zeiten was ich lieb und wert" in den alten Liederschatz; dieser Beginn steht bei Forster 1549, bei Othmayr, bei Amerbach, textlich im Ambraser, Straßburger und Niederdeutschen Liederbuch, in Heidelberg 343, einen Satz von Peschin verzeichnet der alte Heidelberger Kapellkatalog. Der Othmayrsche Cantus firmus etwa lautet im Anfang, dem Werlinschen verwandt:



geht dann allerdings gleich Ambras in ein Liebeslied über; Werlins Rügelied aber stimmt wörtlich mit Forster überein. „Mein Fleiß und Müh" aber kennen wir von Senfl bei Ott 1534, in den Reuterliedlein, in München 3155 u. 56, in Mü Un. 328, in den 56 Liedern von sechs Bearbeitern, bei Gerle, Newsidler, bei Paul Kugelmann, bei Amerbach, in Ulm Hs. Schermar, in Basler Handschriften usw. Manche schreiben den Text G. Frunsperg zu.

Das Stück „Drei Schmied an einem Ambos stunden" habe ich (Corydon I u. II, wo das betr. Bild zum Titelblatt geworden ist) als Erasmus Kindermannsche Bearbeitung eines Stückes von Carissimi (1655) nachgewiesen. Man kann an meinem Neudruck des „Cyclopischen Hammertriciniums" (II, 75) sehen, daß der Seeoner Pater gegen den „Musicalischen Zeitvertreiber" einfach die oberste Stimme weggelassen und dafür die beiden unteren treu bewahrt hat. Der „Contrapunct in der Schmitten" (Ursprung S. 338) ist also nicht für Werlin zu buchen, sondern für den großen römischen Meister.

Ursprung selbst hat in seiner verdienstlichen Studie mehrfach die Möglichkeit von Entlehnungen zugegeben. Hier habe ich nur obenhin einige von ihnen nachgewiesen; umfängliche Quellenkonkordanzen zu Werlin bereitet seit längerem mein Schüler und Freund Fred Quellmalz vor. Es versteht sich von selbst, daß dabei gar manche wertvolle Anregung des Ursprungschen Aufsatzes dankbar ausgemünzt werden wird.

Hans Joachim Moser (Berlin)

II

Meine Tätigkeit am Deutschen Volksliedarchiv zu Freiburg (Br.), das die Werlinsche Liederhandschrift, soweit sie für die Volksliedforschung von Bedeutung ist, fast vollständig in Abschriften besitzt, ermöglicht es mir, einige ergänzende Bemerkungen anzustellen.

Das umfassende Liederwerk läßt sich in drei verschiedene Gruppen einteilen. Zunächst sondert sich klar die erste Gruppe des alten deutschen geistlichen und weltlichen Liedes ab, die textlich und melodisch häufig wertvolle jüngere Belege alter Volkslieder bietet, aber aus den Liedsammlungen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts hinlänglich bekannt ist. Die zweite, zahlenmäßig weit größere Gruppe besteht aus Liedern mit neuen, vermutlich von Werlin selbst verfaßten Texten zu alten Melodien; hier handelt es sich also um Kontrafakte. Die Lieder der dritten Gruppe schließlich scheinen sowohl textlich als melodisch frei erfunden zu sein. Inwieweit Werlin hier selbst kompositorisch tätig gewesen ist, wird noch zu erörtern sein.

Für die Volksliedforschung am interessantesten und ergiebigsten ist die zweitgenannte Gruppe, die der Kontrafakte. Werlin beweist durch die Fülle seiner kontrafazierten Lieder seine genaue Kenntnis des geistlichen und weltlichen Liedes des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Er bleibt seiner geistlichen Würde gerecht und verändert die alten, häufig recht derben Texte seiner Quellen. Vor allem ist das Liebeslied, wie auch Ursprung schon bemerkt hat (S. 331), in seiner Sammlung ganz verpönt. Freilich macht Werlin sich die Arbeit der Umdichtung häufig so leicht, daß man unschwer hinter seinen Fassungen die Originalgestalt des veränderten Textes erkennen kann. So wird z. B. aus dem Liebeslied „Nvn grüß dich Got mein truserlin, ich bin dir hold von hertzen“ [1] ein „Nun grüß dich Gott mein Vetterlein . . .“ (S. 3366/68), oder er wandelt das bekannte Lied „Es taget vor dem walde, stand auf ketterlein“ [2] um zu „Es taget vor dem Walde, steh auff blas Hörnelein“ (S. 2384). Zu dieser Gattung gehört auch das von Ursprung (S. 326) angeführte Lied „Ich hett einmal mein Huet verlohrn und kont ihn nimmer finden“ (S. 2781/82), das nichts anderes ist als eine Umdichtung des alten Liedes „Es hett ein meydlin einn schůch verlorn und kundt jn nirgend finden“ [3].

Schwieriger zu erkennen sind solche Fälle, in denen nicht nur einzelne Worte verändert werden, sondern ganz neue Texte entstehen. Von besonderer Bedeutung sind hierbei die vielen geistlichen Lieder, deren Texte oft zehn- und zwanzigmal nacheinander in immer derselben Fassung abgeschrieben werden (vgl. Ursprung, S. 325f.), da sich hier bei eingehender Betrachtung und Melodievergleichung eine wahre Fundgrube alter Balladen und sonstiger Liedweisen auftut. Wer würde z. B. vermuten, daß sich hinter den zahllosen Fassungen des lateinischen Kirchenliedes „Est virgo coeli rore repleta desuper“ [4] folgende Melodien verbergen?

S. 2456/57: Eine der seltenen Belege zur Ballade vom Grafen von Rom,
S. 2459/60: Unser liebe Fraue vom kalten Brunnen,
S. 2480/81: Entlaubet ist der Walde gen diesen Winter kalt,
S. 2481/82: Ach Gott wem soll ichs klagen, das heimlich Leiden mein,
S. 2482/83: Ich hätt mir fürgenommen zu dienen stetiglich,
S. 2485/86: Die Weiber mit den Flöhen, die habn ein steten Krieg,
S. 2486/87: Wohl auf gut Gsell von hinnen, schlag um und weit hindan,
S. 2487/88: Wohl auf gut Gsell von hinnen, meins Bleibens ist hie nit mehr,

---

[1] G. Forster, Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, T. 1 (1539), Nr. 82. Neudruck v. E. Marriage (1903).

[2] Ebenda, T. 5 (1556), Nr. 43.

[3] Nr. 4 der „56 Deutschen Liedlein“ (Staatsbibl. München, mus. pract. 46).

[4] Vgl. W. Bäumker, Das kath. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. 4 (1911), S. 424, Nr. 9.

S. 2491/92: Wohl auf ihr deutschen Christen, denn es ist an der Zeit,
S. 2495/96: Wohl auf ihr klein Waldvögelein, alls was in Lüften schwebt.

Zum geistlichen Volksliede „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil thuet nach dem Leben zilen" bringt Werlin unter anderem die Melodien zu Herzog Ulrichs Jagdlied „Ich schell mein Horn in Jammerston", das Lied des verschmähten und enttäuschten Liebhabers „O we der zeyt die ich verzert hab in der buler orden" [1], das Trinklied „Gut gsellen vnd auch külen wein han mich offt bracht in trawren" [2] und daneben wieder die Melodie des protestantischen Chorals „Durch Adams Fall ist ganz verderbt . . ."

Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen; hier seien nur einige Proben gegeben, die veranschaulichen mögen, wie sehr der Benediktinerpater Werlin noch in der alten, in der sonstigen Liedliteratur seiner Zeit bereits völlig vergessenen Liedtradition steckte. Das beweisen vor allem auch die von Werlin mitgeteilten alten Fassungen der Balladenweisen des 16. Jahrhunderts, für die er häufig den letzten Beleg bildet, da sie vom Gesellschaftslied des 17. Jahrhunderts längst aus dem Volksmunde verdrängt waren. So findet sich z. B. unter dem geistlichen Texte „Am Weihnachtsabend in der Still ein tiefer Schlaf mich überfiel" die Melodie zum Lindenschmid [3] (S. 1689) und die vollständige Melodie des Reiterliedes „Ich reit einmal zu Braunschweig aus, sach ein feins Mägdlein zum Fenster aus" [4] (S. 1698), die Melodie zum „Herzog Ernst" [5] im Marienpsalter „Die Schrifft die gibt vns weis vnd Lehr Wie Marie Psalter wer" (S. 3682/83) usw. Werlin hat das Liedgut des 16. Jahrhunderts, wie es uns die Sammelwerke von Forster, Othmayr, Ott, Egenolff, später Le Maistre, Regnart, Scandellus, Lasso überliefern, genau gekannt und für seine Sammlung ausgiebig verwertet.

Schließlich bleibt noch die letzte der obengenannten Gruppen zu besprechen, diejenige der „Kunstlieder", bei denen man am ehesten Werlins kompositorische Betätigung vermuten möchte. Aber auch hier läßt sich durch zahlreiche Belege, die sich bei näherer Kenntnis des Kunstliedes des 16. und des Gesellschaftsliedes des 17. Jahrhunderts sicher noch vermehren ließen, nachweisen, daß auch hier Werlin häufig alte Quellen benutzt hat. So stammt vor allem der „Preisgesang auf die Musik" (S. 4019/21), den Ursprung (S. 323f.) als eine eigene Komposition des musikfreudigen Paters anspricht, von Ulrich Brätel (1539)[6]. Ebenso verhält es sich mit dem von Ursprung (S. 332 u. 338) besonders gerühmten „Contrapunct in der Schmitten" (S. 4135/38), der das „Cyklopische Hammertricinium" von Carisssimi aus dem „Musicalischen Zeitvertreiber, Nürnberg 1655" wiedergibt[7]. Viele Lieder dieser Gruppe lassen sich wiederum als Kontrafakte nachweisen. Teilweise benutzen sie die „Kunstmelodien" der Forsterschen Sammlung, zum größeren Teil aber die der Liedsammlungen des angehenden 17. Jahrhunderts, des Melchior Franck, Valentin Hausmann, Erasmus Widmann usw.

Bisher ist es freilich noch nicht gelungen, alle Melodien der Werlinschen Liederhandschrift zu identifizieren. Der kompositorische Anteil Werlins selbst aber bleibt sicher gering, wenn er auch wohl nicht gänzlich bestritten werden kann. Das Hauptverdienst des Paters liegt in seiner eifrigen Sammlertätigkeit, der viele wichtige Überlieferungen zu verdanken sind.

Gertrud Hofmann (Freiburg, Br.)

---

[1] G. Forster, a. a. O., T. 2 (1540), Nr. 12.

[2] Ebenda, T. 3 (1549), Nr. 38.

[3] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort (1893), Nr. 246.

[4] Erk-Böhme, a. a. O., Nr. 1307.

[5] Ebenda, Nr. 16.

[6] Aus „65 teutsche Lieder", Straßburg 1536. Abdruck von Joh. Wolf: Chor- und Hausmusik aus alter Zeit, Heft 1, Nr. 1.

[7] Abdruck von H. J. Moser, Corydon (1933), Bd. 2, S. 75.

III

Den vorstehenden Ausführungen darf ich Folgendes anschließen:

An verschiedenen Stellen meines Aufsatzes, wofür ich vom Ferienaufenthalt aus leider nicht mit Verweisen auf Wortlaut und Seitenzahlen aufwarten kann, habe ich darauf hingewiesen, daß Werlin sich auch der Kontrafaktur bedient hat, daß zwischen eigenen Liedern und Übernahmen zu scheiden ist, daß er selbst ein Verzeichnis der ihm zur Verfügung gestandenen Liederbücher und dazu einen alphabetischen Katalog der Liedertexte und einen in Solmisationssilben ausgedrückten Katalog der Melodieanfänge mitteilt, daß er in einer für das 17. Jahrhundert wohl singulären Weise mit der älteren Liedtradition verbunden ist. Nach Einsendung meines Manuskriptes an die Schriftleitung hatte ich selber noch beobachtet, daß Kontrafaktur und Übernahmen im Liederwerk einen viel größeren Raum einnehmen, als aus den Nachweisen in Böhmes Altdeutschem Liederbuch ersichtlich war und meine verschiedenen Stichproben ergeben hatten. Im Vertrauen, auf diese Dinge bereits hinreichend in meinem Text hingewiesen zu haben, unterließ ich bei der Korrektur, sie noch stärker hervorzuheben. Insgesamt also können sich die vorstehenden Ausführungen nicht gegen die Arbeitsmethode des Aufsatzes selbst, sondern nur gegen Einzelheiten wenden, die meine verschiedenen Stichproben zur Feststellung der Quellen nicht jedesmal — unter einem Liedbestand von über zweiundeinhalbtausend Tonsätzen — erreicht haben.

Prinzipielles dagegen berührt die sich hier ergebende Frage: Verlieren Lieder, die sich als Übernahmen oder Kontrafakta herausstellen, durchaus ihren Wert im Dienste der Charakterzeichnung des Schreibers bzw. Sammlers (die ich wie im Aufsatz so auch hier von der Biographie unterschieden wissen möchte)? Gewiß nicht unbedingt. Sie können sogar sehr bezeichnend sein, zumal wenn sich aus verschiedenen Umständen ergibt, daß sie dem Schreiber innerlich sehr nahe gegangen und vielleicht sogar zum Ausdruck eigenen Erlebens und Fühlens geworden sind. Eine solche Bedeutung aber darf bei Werlin verschiedenen Liedern fremder Herkunft zuerkannt werden, die mit eigenen Liedern rein persönlichen Inhalts oder mit solchen über speziell klösterliche bzw. Seeoner Verhältnisse engste innere Übereinstimmungen zeigen. So glaubte ich sie von der Zitierung nicht unbedingt ausschließen zu sollen.

Insbesondere aber habe ich in meinem Aufsatz auch darauf verwiesen, daß über Werlins Liederwerk noch eine eigene Arbeit in Aussicht genommen ist. Gerade ihre Fragenkreise, darunter die Untersuchungen über Quellennachweis und Kontrafaktur, wollte ich aus gewissen Rücksichten nicht im voraus zerpflücken. Zunächst kam es mir im Aufsatz darauf an, die Individualität Werlins klarzustellen und den Charakter seines Liederwerkes im Umriß aufzuzeigen. Dabei hatte ich meine guten Gründe für eine gesonderte Behandlung dieser Seiten eines auf breite Basis gestellten Gesamtthemas und demnach für eine Teilpublikation.

Die beiden geschätzten Einsender aber werden wohl selber die Überzeugung haben, daß ihre kurzen Ausführungen im Hinblick auf den außerordentlich reichhaltigen Liedbestand bei Werlin eben doch nicht „ergänzen", sondern nur eine gewisse Richtung der Ergänzungsarbeiten andeuten, abgesehen davon, daß sie in Anbetracht meines schon im Aufsatz gemachten Hinweises auf nachfolgende eingehendere Untersuchungen doch nur „offene Türen einrennen". So glaube ich denn annehmen zu dürfen, daß der Zweck ihrer Zeilen ein anderer ist als gerade Ergänzungen zu bringen, und daß die verehrten Einsender vielmehr von ihren bereits in Gang befindlichen Arbeiten Kenntnis geben und zur Vermeidung unnötiger und ärgerlich konkurrierender Arbeiten eine Aussprache herbeiführen wollen. Dabei werden sie sich wohl nicht ohne Überraschung auch als gegenseitige Konkurrenten entdecken. Aber im vorgenannten Sinne sollen mir ihre Ausführungen herzlich willkommen sein. So darf ich denn um brieflichen Meinungsaustausch in dieser Angelegenheit bitten. Wie sonst stehen ja auch hier die Personen der Bearbeiter dienend im Hintergrund, es gilt um die von uns vertretene Sache, die noch dazu in vorliegendem Falle wahre Köstlichkeiten birgt.

O. Ursprung (München)

Berichtigung. Im Nachtrag zu Otto Ursprungs Aufsatz „Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters" sind versehentlich einige Korrekturen unausgeführt geblieben. Es ist zu lesen auf S. 356: Zeile 2: (ZMW XIV, 321f.); Abs. 2, Zeile 3: Virgilius Cordubensis; Abs. 3, Zeile 3: „Alii Ispahanensis" (betreffend „sukzessive Harmonie"), Zeile 5: vor dem vorletzten Worte kein Komma; Abs. 5, vorletzte Zeile: . . . in einheitlicher Linie von der alten Schreibpraxis her. — Auf S. 357, Zeile 2: Parzival = Parsifal = „reiner Tor".

Bücherschau

v. Bartha, Dénes. Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. — Wolfenbüttel-Berlin 1930, Verlag Georg Kallmeyer.

Der Verfasser sucht die Verwirrung, die zwischen beiden Benedicten seit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts besteht, stilgeschichtlich zu klären. Volle Signatur des Appenzeller findet sich erst seit 1553 in den Drucken Susatos (S. 70). Berühmt war nur der Appenzeller, daher die Fortlassung des weiteren Namens. Sämtliche nur mit Benedict bezeichneten Kompositionen sind diesem zuzusprechen. Der Appenzeller ist (geistiger) Schüler Josquins, nicht kann Ducis Josquins Schüler sein. Der (in der Josquin-Ges. Ausg. veröffentlichte) Klaggesang auf Josquin stammt von A. (S. 61), wie die folgenden bei Eitner fälschlich Ducis zugeschriebenen vier Motetten von 1538/42, gedr. von Modernus, acht Kompositionen bei Kriesstein in Augsburg, vier von 1543 bei Ulhard und Kriesstein in Augsburg, zwei im „Novum Opus Musicum" der OH 1537/38 (davon der Psalm „Domini est terra" anonym, mit Benedictus im Ms. Greifswald) (S. 59), die 4—6 st. Chansons bei Susato 1544/45, eine früher 4 st. 1551 bei Susato (die stärker polyphon sind als die 23 Chansons von 1542 unter A.s Namen). Sechs Motetten 1546/53 bei Susato, drei bei Phalèse in Löwen 1554/55, zwei 3 st. Sätze 1560 Phalèse und 1559 Montanus, 15 Sätze in Ms. Cambrai 124, von denen sechs in der vollsignierten Sammlung 1542 vorkommen, und in den Chorbüchern von Leiden, darunter eine Parodiemesse „Vous lares" auf eine gleichnamige Chanson von Josquin (S. 65). Appenzellers Kompositionen zeigen keine einfache, nur in einer Stimme durchgeführte c. f.-Technik, sondern Motivverwertung in allen Stimmen, einführungsartige Imitation, Textgebundenheit und Repetierbarkeit der Motive, die Themen Prägnanz, größeren Umfang; (S. 66f.). Dagegen fehlen bei Ducis prägnante, wortgezeugte Motive, ist die Melodik stufenweise und oft lang pausenlos. Richtig wird (S. 26) die stilbestimmende Macht der Gattung hervorgehoben. Von Ducis sind die prot. Liedbearbeitungen in D. D. T. 34 zugänglich Das merkwürdigste Stück daraus (45, S. 133) läßt den Tenor zeilenweise die Melodie allein beginnen, ein auch in anderen Textgattungen sehr seltenes Verfahren. Nicht ganz richtig ist die Bemerkung, daß im antwortenden Chor der c. f. in einer Stimme nicht genau nachweisbar wäre (S. 30): bringt doch in den ersten vier Chorantworten, von den je zwei Wiederholungen, in der ersten (Takt 7—9), der Tenor wenigstens die zweite Hälfte der 1. Zeile getreu, in der zweiten (Takt 13—17) der Diskant die 2. Zeile koloriert, in der 3. (5.) Chorantwort (Takt 37—41) der Alt, in der 4. (6.) Chorantwort (Takt 45—49) der Tenor, in der letzten (53—56) wieder der Tenor koloriert!

Der Verfasser weist bei Ducis wohl mit Recht auf Isaac als Vorbild. Auch ist die Komposition des Proprium spezifisch deutsch. Zwei Kompositionen eines dritten „Benedictus", de Opitiis, werden als unreife Schülerleistungen gekennzeichnet, die ebenfalls von Isaac abhängen. Dadurch wird einer Hypothese, die van den Borren aufgestellt hatte, daß Ducis und de Opitiis identisch seien, eine neue Stütze gegeben. In den Jahren 1522—32, die in der Biographie eine Lücke lassen, war Ducis vielleicht, nach der Ansicht Mosers, in Heidelberg, wo Ducis nachweisbar wenigstens im Repertoire mit vielen Kompositionen vertreten ist, darunter deutsche typisch Propriumszyklen, weshalb es glaubhaft scheint, Ducis für einen Deutschen zu halten.

Hans Engel

Engelke, Bernhard. Musik und Musiker am Gottorfer Hofe. Erster Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1596—1627). = Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft Nr. 15.1. (Schriften der baltischen Kommission zu Kiel, Bd. XII, 1). Breslau 1930, Ferd. Hirt

Der größere Teil des Bandes, nämlich S. 51—360 bringt die Musik, während Einleitung und 2. Abschnitt kurze Bemerkungen und archivalische Notizen bringen. Diese Einleitung steuert zum Teil interessante Notizen und Beobachtungen bei über die Gottorfer Kopenhagner Musiker Borchgreving, Greep, Matthäus Märcker, Steffens und Sommer. Von Steffens wird (S. 344) eine doppelchörige Hochzeitsmotette (aus Mus. ms. 40049 no 20 der B. B.) mitgeteilt, ein prächtiges Stück, in typisch italienischer Madrigaltechnik; auch die Schwärzung bei „nigra es" fehlt nicht. „Mit Text sind überliefert nur Chor 1 Sopran und Tenor, Chor 2 Tenor und Baß. Die übrigen Stimmen sind also auf Instrumenten gespielt worden. Für eine heutige Aufführung des herrlichen Stückes käme indessen nur eine rein vokale Ausführung in Frage". Trifft der Schluß auf die instrumentale Ausführung aus dem Nichtvorhandensein des Textes wirklich zu — der Text scheint eine Paraphrase aus Motiven des Hohen Lied Salomonis — so ist nicht einzusehen, daß eine solche Ausführung nicht auch heute „in Frage" käme! Wir hören auf S. 10 aus dem Kopenhagener Aktus, daß man sich des „reinen" Sängerchores in erster Linie bei kanonischen Stücken bediente, dann aber die Stimmenzahl bis zu 24 erhöhen konnte. Auch von Sommer wird eine mehrchörige (dreichörige) Motette, Psalm 8, mitgeteilt, die wohl nicht so bedeutend ist. — Von Steffens wird auch ein Fragment einer Orgeltabulatur im Facsimile vorgelegt, ebenso vielversprechende Proben aus den Neuen Teutschen .. Madrigalien 1619. Die eingedruckten Tänze zeigen ihn als tüchtigen Meister. Etwas stark übertrieben und wohl mehr hinter einer Kunst suchend, die mehr handwerklich zu verstehen ist, findet der Herausgeber „ .. nicht selten ein bitteres Stück . . ., daß man vor lauter Erschrockenheit über den prometheischen Trotz der Pavane die urtümliche Gaillarde vollkommen überhört." Recht muß man indes dem Verfasser geben in seinem Urteil über den genialen Engländer William Brade. Von ihm stammen die meisten Stücke der Sammlung, die Sammlung von 1609 ganz. Als „heimlicher König" der Tanzkomponisten erscheint dieser große Engländer. Wenn der Verfasser meint, Brades Lehrmeister sei ein Niederländer gewesen, so erinnern die im Anhang mitgeteilten Bruchstücke von Pavanen aus einer Wolfenbütteler Handschrift in ihrer merkwürdigen und für diese Zeit sonst ganz ungewöhnlichen verschiedenen Mensuren in den Stimmen an ältere niederländische Praxis, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts freilich auch in den Niederlanden längst antiquiert war. Die Pavanen und Galliarden Brades fesseln ungemein durch ihre große Formsicherheit und ihre meisterliche Behandlung des fünfstimmigen Satzes. Die fünfte Stimme, meist der Tenor, ist viel organischer in den Satz eingefügt als bei den kleineren Meister, wo sie oft typische vagens ist und nicht selbständig geführt. Über die Wurzeln dieser Kunst fehlt leider bisher eine Untersuchung, insbesondere über den sehr deutlichen Zusammenhang mit dem englischen und italienischen Madrigal. Leider untersucht sie auch der Verfasser nicht. — Sehr zu wünschen wäre eine Ausgabe ausgewählter Bradescher Stücke in Stimmen, da sie ein wertvolles Musiziergut darstellen. — Die stattliche Publikation ist auch schön ausgestattet. Vielleicht darf man noch einen kleinen Schönheitsfehler berühren: die Inkonsequenz in der Übertragung. Schlußlongen und geschwärzte Noten werden in der Originalgestalt wiedergegeben, dagegen punktierte Noten über den Taktstrich aufgelöst, wo doch namentlich in polyphoneren Stücken die Beibehaltung der ursprünglichen Schreibweisen bei vielleicht nur punktiert angedeuteten Taktstrichen originalgetreuer (was den Schlußlongen recht, ist kleineren Noten billig) und plastischer gewesen wäre! Hans Engel

Fellerer, Karl Gustav. Palestrina. 8°, 192 S. Mit vielen Notenbeispielen. Regensburg 1930, Friedr. Pustet.

Es bedeutet Verdienst und Wagnis zugleich, Kolossalgestalten wie Palestrina monographisch darzustellen. Die Verdienstseite läßt sich wohl am ehesten im biographischen Teil erfüllen, denn hier haben die bisherigen Palestrina-Bücher und Teilforschungen so viel Material beigebracht, daß sich Lebenslauf und äußere Umwelt unseres Meisters in sicheren Strichen zeichnen lassen. Dem ist auch der Verfasser im ersten Teil des vorliegenden Buches (S. 11—49) gerecht geworden. Nachträge als Ergänzungen oder Berichtigungen werden sich bei der weitausgreifenden Bedeutung eines Künstlers wie Palestrina wohl immer wieder einstellen. So hat bereits Knud Jeppesen in seiner gehaltvollen Buchbesprechung in: Acta Musicologica III, 74f. auf einige Punkte aufmerksam gemacht, von denen hier die wichtigsten kurz angefügt seien, da dies im Interesse der Benützer des Palestrina-Buches bzw. der Leser dieser Zeitschrift liegt und die Acta Mus. den meisten wohl nicht so leicht zugänglich sind. Es handelt sich darum: P. hat die Missa Papae Marcelli nicht 1555, sondern 1562/63 komponiert; er hat die Stellung an der Laterankirche nicht im Februar

1561, sondern ganz unerwartet im Sommer 1560 verlassen; er hat ferner das Kapellmeisteramt an Maria Maggiore nicht 1571, sondern 1567 aufgegeben und war 1567—71 in Diensten des Kardinals d'Este; als Greis wollte er sein Amt an der Peterskirche niederlegen und in seine bescheidene Anfangsstellung an S. Agapito (nicht S. Agapita) in seinem Heimatstädtchen zurückkehren und wurde nur durch den Tod daran verhindert. Dazu hat Referent noch zwei Berichtigungen mit ihrer Begründung anzufügen: Im Buch (S. 21) erscheint leider wieder jene von K. Weinmann gebrachte Darstellung: wenn die drei verheirateten Sänger, darunter Palestrina, 1555 aus der päpstlichen Kapelle mit einer kleinen Pension entlassen wurden, so sei vielleicht als Grund mitbestimmend gewesen, daß gerade diese drei auch weltliche Madrigale, Liebeslieder, komponiert haben. Diese Darstellung imputiert den betreffenden kirchlichen Stellen eine völlig unhaltbare Auffassung von Ehe und Liebe, zum mindesten eine peinliche Engherzigkeit und ist darum schon an sich unglaubwürdig. Demgegenüber stellen wir fest, daß es dem strengen Reformpapst Pius IV. mit der Entlassung der verheirateten Kapellmitglieder nur darum zu tun war, den alten liturgisch-klerikalen Charakter der (wie man auch hier sagen darf) Schola cantorum und ihrer gesanglichen Aufgaben unmittelbar am Altar wieder herzustellen. Ferner behauptet Verfasser (S. 26), Palestrina sei nur „in legendärer Weise mit dem Concilium Tridentinum in Zusammenhang gebracht" worden. Es hat aber Palestrina einen gewissen positiven Anteil an den Arbeiten für die kirchenmusikalische Reform gehabt, wie sich des Näheren ergibt aus der vom Referenten veröffentlichten Kerle-Biographie 1913 und seiner Einleitung II in DTB, Bd. 34, der dem in einem Mittelpunkt der Reformarbeiten stehenden Jac. de Kerle gewidmet ist, ferner aus Jeppesens Aufsatz in der Guido Adler-Festschrift für 1930.

Wie es von einem neueren Palestrina-Buch zu erwarten ist, hat der Verfasser sein hauptsächlichstes Augenmerk auf die Darstellung der Stilistik Palestrinas verwendet (S. 50—170). Hier aber beginnt, wie einleitend gesagt, das Wagnis; denn bereits steht auch der Weg offen, für das Werden des Personalstils ziemlich eingehend an die grundlegenden Schulen anzuknüpfen (Referent hält dafür, daß bereits die differenzierten niederländischen Schulen, die eigentliche niederländische, die niederländisch-spanische und die niederländisch-venezianische, den Ausschlag gaben und daß ihnen gegenüber der Einfluß der eigentlichen römischen Schule vor 1550 an Bedeutung zurückzutreten hatte), ferner die 1561—62 oder 63 erfolgte entscheidende Hinwendung zur modernen Stilhaltung hervorzuheben und von da an Palestrinas Verhalten zum speziellen Ausdrucksproblem der Musica reservata und zur rein musikalischen Formgebung zu beleuchten. Verfasser entschied sich dafür, nach rein musikalisch-technischen Gesichtspunkten vorzugehen. Das ist gewiß auch ein brauchbarer Weg. Verfasser behandelt also in eigenen Kapiteln die Cantus-firmus-Arbeit, den Kanon, die motettische Arbeit, den homophonen Satz und charakterisiert dann noch den Stil nach Stimme und Satz sowie Klangwirkung, endlich nach historischer Einstellung. Dabei gelangt er zu manchen wertvollen Beobachtungen, an denen Arbeiten über Palestrina und seine Zeit nicht achtlos vorübergehen dürfen. Freilich kommen bei dieser Arbeitsmethode die stilgeschichtlichen Zusammenhänge sehr kurz weg und Palestrinas Verhältnis zur Reservata, dem Zentralproblem der Vokalkunst des 16. Jahrhunderts, fällt ganz aus. Einen Hauptnachdruck legt Verfasser auf die Deklamationsrhythmik, die jedoch nur ein hypothetisches Dasein führt und überhaupt als merkwürdiges Mittelwesen, um nicht zu sagen Zwitterwesen, zwischen den choralen und polyphonen Kunstgebieten hin und herirrt (vgl. u. a. auch Paléogr. mus. VII). In der Literaturangabe sind manche kleine Gelegenheitsaufsätze erwähnt und wertvollere Arbeiten vergessen; zu letzteren dürfte außer den oben erwähnten Werken auch des Referenten Aufsatz „Palestrina und Deutschland" in Peter Wagner-Festschrift 1926 gehören, der u. a. die im vorliegenden Buch erwähnte Wiener Berufungsangelegenheit bringt. — Insgesamt füllt Fellerers Palestrina-Buch eine längst schmerzlich empfundene Lücke in unserer Literatur in würdiger Weise aus.

O. Ursprung

Gerigk, Herbert. Musikgeschichte der Stadt Elbing. 1. Teil (bis zum Jahre 1772). Sonderdruck aus dem Elbinger Jahrbuch, Heft 8. Elbing 1929, Elbinger Altertumsgesellschaft.

Der Verfasser exzerpiert mit großer Genauigkeit sämtliche Daten über Musik und Musiker aus dem Rats- und den Kirchenarchiven sowie den Stadtchroniken Elbings und reiht sie nach Gegenstand und Zeit geordnet nebeneinander. Für den Leser ist besonders das erste Kapitel wichtig, über die Musik in Preußen zur Deutschritterordenszeit im allgemeinen. In den folgenden

Abschnitten, in denen die Kirchen- und Stadtmusiker nach ihrem Amt gesondert behandelt werden, vermißt man die Verarbeitung der Akten des zuständigen Provinzialarchivs sowie eine vergleichende Nachforschung in den Nachbarstädten, die bei dem Fehlen anderer preußischer Musikgeschichten ebenfalls nötig gewesen wäre. (Außer der Elbinger gibt es bisher nur eine Königsberger und eine Danziger Musikgeschichte.) Dadurch wäre manche Musikerpersönlichkeit besser beleuchtet und die Darstellung lebhafter geworden, während jetzt — Gerigks Forschungen werden hauptsächlich auf Kassenbücher gestützt — nur die selbstverständlich noch unvollkommenen Namenreihen von Musikern vor dem Leser aufmarschieren. Sehr angenehm berührt die scharfe Trennung der Quellenwiedergabe und der zusammenfassenden Betrachtungen durch den Autor, die in klarer und knapper Form geschieht. Man vermißt allerdings sehr eine Betrachtung der sozialen Stellung der verschiedenen Musiker in der Stadt und ihr Verhältnis untereinander. Durch den Abdruck einiger kunstvoller Elbinger Kompositionen wird der Wert des Werkes noch erhöht. Das Ganze ist ein sehr notwendiger Beitrag zur Erforschung der preußischen Musikgeschichte; doch ist anzunehmen, daß nach umfangreicher weiterer systematischer Bearbeitung des Materials in Ostpreußen und in Elbing im besonderen noch mancher Fund zu einer vielseitigeren und farbigeren Form der Darstellung beitragen wird. Wir erwarten in nächster Zeit den 2. Band von Gerigks Arbeit (Elbinger Musikgeschichte seit 1772) im gleichen Verlag. G. Kittler

Gerlach, Kurt. Begabung und Stammesherkunft im deutschen Volke. Feststellungen über die Herkunft der deutschen Kulturschöpfer in Kartenbildern. München 1929, J. L. Lehmann.

Der Verfasser macht den interessanten Versuch, in zeitlichen Querschnitten Dichter, Maler, Musiker, Ärzte, Mathematiker Deutschlands nach Geburtsorten statistisch festzulegen, um dabei die Begabung der deutschen Stämme zu erforschen. Den größten Fleiß hat er, laut eigner Angabe, auf die Herstellung der Musikerkarten verwendet. Es werden sechs Karten gegeben, bis 1600, 1699, 1749, 1799, 1899. Der Stoff ist aus Riemann geschöpft, wo er so ausgiebig war, „daß aus den Personenangaben dort die schöpferischen, produzierenden Begabungen herausgenommen werden mußten, die bloßen Techniker und Musikanten hingegen blieben außer Betracht, wobei immerhin ein Irrtum unterlaufen sein könnte, nicht bedenklich bei der Fülle von vielen hundert Namen". Trotz der Schwierigkeit des Verfahrens wäre vielleicht eine gewisse qualitative Staffelung wünschenswert gewesen. Die Namenslisten geben wenig Anlaß zu Verbesserungen. Beim flüchtigen Durchsehen fielen nur wenige Dinge auf, so fehlt Ben. Ducis, Georg Forster, B. Resinarius auf Karte 1. Rogier Michael wird wohl wegen des Sohnes genannt, denn sonst müßte auch sein Landsmann Orlando genannt sein. Johann Fischer (3. 51) ist zu Augsburg 1646 geboren, Vierdanck 1641 gestorben. Wieso ist Schobert (3. 147) als aus Straßburg stammend angegeben? (Über Beethoven s. u.) In den Karten 4–6 werden auch Böhmen, mit oder ohne Kennzeichnung als solche genannt. Der Verfasser hebt (S. 25) hervor, daß dabei „nur die Musiker deutscher Zunge erfaßt sind". Die Sprache kann kein Kriterium bilden, da die Sprache der Gebildeten im Böhmen des 18. Jahrhunderts noch vielfach deutsch war, zudem bei in Deutschland tätigen Böhmen (Wien: Gyrowetz, Kozeluch; Wittasek, Neruda, Mederitsch usw.). Ebenso Ungarn, ebenso alle jüdischen Musiker (4. 200 Moscheles, 5. 190 Franck, 206 Gernsheim, 210 Goldmark, 212 Goldschmidt, 213 Goldschmidt, 214 Goldschmidt, 247 Hiller, F., 326 Joachim, 6. 42 Mainzer, 182, 183 Rosenhain, 231 Schulhoff usw.), offenbar aus Versehen, da Mendelssohn auf 6 fehlt.

Nun die Zusammenfassungen: bis 1600 wird „keine Musik gemacht": „in Schwaben, in Hessen, auf dem Boden des Niedersachsenstammes, in Schleswig-Holstein, also in den stärker nordrassischen Gebieten. Ausgiebig musikalisch sind Thüringen, Obersachsen Schlesien und auch Bajuwarien". 2. Karte, 1600—1699: „Das 17. Jahrh. schließt den Norden ... auf, aber der ganze Westen ... ist leer ..." „... Wien reißt auch hier die Kräfte an sich ... Thüringen ist das klingende Herz Deutschlands ..." 3. Karte, 1700—1749: „... Die Höfe ziehen an ..." 4. Karte, 1750—1799: „Wien wächst übermäßig ... Mannheim hält noch an. Böhmen wird reich ..." Karten 5/6, 1800—1849: „man merkt ... die Großstädte. Immerhin bleibt Thüringen – Sachsen ..., auch Schlesien voll von Begabungen ... Das Neckartal, das Rheintal klingt mit. Bayern ist außer München unscheinbar geworden, so daß man", gegen Günther, der zitiert wurde, „doch nicht gut den dinarischen Menschen als den vorwiegend musikalischen bezeichnen kann. Aber auch das vorwiegend nordische Gebiet läßt sich nicht als das schlechthin musikalische ansehen ... ... es lagert sich das

Gewirr von Stimmen verschiedener Lage neben die melodieführende, also Baß, Tenor, Sopran, Alt, Diskant nebeneinander, eine Erscheinung, die in einem rassisch einheitlichen Lande mit einheitlichem anatomischen Bau der Stimmwerkzeuge, Stimmbänder, des Kehlkopfs und Gaumens unmöglich wäre".

Prinzipiell möchte man bei den wie gesagt interessanten statistischen Versuchen doch noch folgende Einwendungen machen: es scheint nicht nur die Herkunft, der Stamm — der besonders in späteren Zeiten sehr oft mit dem Geburtsort nicht oder nur unvollständig feststellbar und identisch ist! —, die Rasse allein wichtig zu sein, sondern eben auch die Landschaft, in der der Komponist dann wirkt und Echo und Beeinflußung findet, oder wo er sich entfaltet und aufwächst! Bei den großen Meistern ist das ganz Zweifelhafte des Verfahrens doppelt zu merken: die Angabe bei Beethoven „aus Antwerpen" besagt garnichts. Die Familie stammt aus Mecheln (van Aerde 1923). Trotzdem ist B. dem Blute nach nur noch einviertel Flame, da von seinen acht Urgroßeltern sechs rein deutscher (rheinischer) Herkunft sind (was zuerst Karl Lohmeier in der Köln. Ztg. 16. XII. 1917 festgestellt hat)! Für seine Kunst- und Wesensentfaltung ist das Aufwachsen in der rheinischen Kultur von höchster Bedeutung. Für die Persönlichkeit und damit für die Bedeutung ihrer Eigenart für die Nation ist eben das Blut nur eine der Komponenten. Wien und Wiener Kultur ist für das Verständnis von Beethovens Kunst vielleicht wichtiger als das Viertel flämisches Blut. Freilich wollte der Verfasser über diese Fragen garnicht sprechen, doch konnten hier die Bedenken, die einer seit Nadler überschätzten Bewertung des Stammesproblems entgegenstehen, nicht unterdrückt werden. Daß der Stamm nur eine Komponente in der Frage der Begabung bildet, geht aus den Bemerkungen des Verfassers selbst hervor. Die Verlagerungen nach der politischen-kulturellen Situation (Höfe, Großstädte) beweist dies. Der Rückstand der nordischen Länder im 12.—16. Jahrhundert geht wohl ebenfalls nicht auf Stammesbegabung zurück, sondern ist teils aus dem kulturellen Zurücksein in der Zeit zu erklären; teilweise wird sich aber das Bild durch eine weitere Entwicklung lokaler Musikforschung doch noch verschieben!

Hans Engel

Krause, Georg. Geschichte des musikalischen Lebens in der evangel. Kirche Westfalens von der Reformation bis zur Gegenwart. Phil. Diss., Tübingen 1931 (= Veröffentl. d. Musikinst. d. Univ. Tübingen, H. 10). gr. 8°, 152 S. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

Auf Grund sorgfältiger Quellenforschungen in den noch wenig erschlossenen westfälischen Archiven, sucht der Verfasser „einen geschichtlichen Überblick über das musikalische Leben in der evangelischen Kirche Westfalens zu geben". Dabei erwachsen ihm besondere Schwierigkeiten einmal aus der Tatsache, daß für das 16. und 17. Jahrhundert die Quellen, die über das kirchenmusikalische Leben dieser Provinzialkirche Aufschluß geben könnten, recht spärlich fließen, zum andern daraus, daß die produktive Tätigkeit der westfälischen Kirchenmusiker zu keiner Zeit besonders bedeutend gewesen zu sein scheint und so auch für eine Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Westfalen, die ergänzend und bereichernd neben die Darstellung der Musikpflege treten könnte, die Unterlagen fehlen. Es kommt deshalb vor allem darauf an, aus dem zufällig Überlieferten ein Bild von den kirchlichen Einrichtungen wie Chor, Kurrende, Kantor- und Organistenamt zu entwerfen, die Gestaltung des Gottesdienstes in musikalisch-liturgischer Hinsicht, die Bedeutung des Gemeindegesangs und der westfälischen Gesangbücher, sowie das Lebenswerk um die Pflege des kirchenmusikalischen Lebens verdienstvoller Männer zu schildern. — Daß bei dieser Sachlage keine überraschend neuen Ergebnisse, die für die Geschichte der Musikpflege oder der evangelischen Kirchenmusik von einschneidender Bedeutung sein könnten, zutage gefördert werden können, versteht sich von selbst. Hierin beruht ja auch nicht unbedingt der Wert einer solchen quellenkundlichen Arbeit, sondern vielmehr in der übersichtlichen Zusammenfassung des nach sachlichen Gesichtspunkten geordneten Materials. Gerade im Hinblick darauf aber schiene es mir wünschenswert, mit der bisher üblichen, auch vom Verfasser angewandten Art der Darstellung zu brechen. Ist das Material nur gering und noch dazu ziemlich belanglos, so wäre es m. E. vorteilhafter, das Quellenmaterial für sich gesondert zu geben und diesem quellenkundlichen Teil eine kurze Einführung beizufügen, in der in knapper und übersichtlicher Weise auf die verschiedenen Probleme hingewiesen werden könnte. Das würde zugleich den Vorteil haben, daß derjenige, dem solche quellenkundlichen Beiträge als Belegmaterial für anderweitige Arbeiten sehr willkommen sind, auf kürzestem Wege das Gewünschte finden könnte.

Gerh. Pietzsch

Loge, Eckhard. Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen. (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 12.) 8°, 59 S. und 5 S. Anhang (Notenbeispiele). Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Mit dieser Arbeit wird eine, wenn auch kleine Bresche geschlagen in die völlig unzureichende Bibliographie des 16. Jahrhunderts. Es ist fast tragikomisch, wie wenig selbst der versierte Spezialforscher auf exakte Ergebnisse seiner Arbeit rechnen kann, wie seine Kenntnis der handschriftlich überlieferten Werke auch nur eines einzigen Meisters trotz jahrelangen Stöberns und Zusammentragens immer wieder durch eine Untersuchung von ihm noch nicht berücksichtigter Handschriften erweitert und erschüttert werden kann. Restlos vollständige bibliographische Werkzusammenstellungen werden so lange nicht möglich sein, als wir nicht eine umfassende internationale Bibliographie besitzen. Die Bibliothekskataloge sind nur ein höchst problematischer Notbehelf. Das hat auch der Verfasser des vorliegenden Büchleins erkannt. Seine Arbeit versucht daher, eine möglichst weite bibliographische Erfassung der in der behandelten Handschrift enthaltenen Sätze zu geben.

Es handelt sich um das bekannte Königsberger Ms. 1740, auf das Joseph Müller-Blattau in der ZMW zum ersten Male hingewiesen hat[1]. Loge gibt eine eingehende Beschreibung, untersucht die Herkunft der Handschrift und kommt zu dem Ergebnis, daß der Kantor Matthias Krüger, über den sonst keinerlei wesentliche Angaben gemacht werden können, Schreiber und Besitzer des Ms. war. Aus seinem Besitz muß es dann in die herzogliche Bibliothek gelangt sein. Die Untersuchung des Inhalts ergibt nicht weniger als 21 Fehlangaben, wie überhaupt die Überlieferung in Ms. 1740 sehr kritisch zu werten ist. Loge betont mit Recht, daß nur eine sorgfältige stilistische Untersuchung aller Sätze Klarheit in diese Angelegenheit bringen könnte, verzichtet aber darauf der Unsicherheit unserer stilkritischen Methoden wegen und beschränkt sich auf die bibliographische Untersuchung des Inhalts.

Der ganze zweite Teil der Schrift wird ausgefüllt durch das Inhaltsverzeichnis mit den zu den einzelnen Werken gefundenen Konkordanzen. Hier zeigt sich nun das Fehlen einer allgemeinen Bibliographie. Loge hat zusammengetragen, was ihm erreichbar war, und damit auch ein sehr schönes Ergebnis erzielt. Aber wie bei jeder, auch der sorgfältigsten Arbeit, sich immer Fachgenossen finden, die Zusätze und Nachträge bringen können, so ist es auch hier bezeichnend, daß ich aus der Kenntnis einiger anderer Quellen heraus sofort einige bei Loge fehlende Konkordanzen nachtragen kann. So ist der Satz Nr. 14, Aspice Domine auch bei Forster 1540 d unter Jacquet zu finden, Nr. 33, Sancta Trinitas in Erlangen 793, fol. 34 v. anonym 6 voc., Nr. 46 Beati omnes in Wien 15591, Regensburg A. R. 940, 941, Treviso, Domarchiv, Ms. 7, alle drei Male unter Lupus, Nr. 10*, Deus venerunt in Kassel 4° 24, Nr. 87 anonym. Zu Nr. [9], Missa Panis quem ego dabo ist die neue Cambraier Signatur Ms. 18 statt Ms. 21, zu Nr. 28, Benedictus Dominus ebenfalls Cambrai Mss. 125—128 statt Ms. 124 zu ergänzen. Die Bezeichnung Cambrai, Archiv bei Nr. 28 ist zu ersetzen durch Cambrai, Bibl. de la ville. Die Benutzung des veralteten Coussemakerschen Cambraier Katalogs, der übrigens dringend durch einen neuen mit allen Konkordanzen zu ersetzen wäre — eine lohnende Aufgabe für die französischen Kollegen —, bringt, wieder bei Nr. 28, die falsche Bezeichnung Jean Lupi hinein, während die angezogene Cambraier Handschrift nur Lupi hat, der Vorname ist Coussemakerscher Zusatz, seine französische Form Jean statt Johannes übrigens quellenmäßig überhaupt nicht zu belegen. Bei der Wiedergabe der Tenores zu den Messen Bontemps vermißt man die des Tenor aus der Messe Bontemps, Erlangen 793, fol. 133, mit Antonius Brumel gezeichnet.

Sehr dankenswert ist die Mitteilung der Satzanfänge, zu denen sich keine Konkordanz finden ließ, im Notenanhang, wie die ganze Arbeit umsichtig und fleißig angelegt ist. Wenn sie nicht absolut vollständige Angaben macht, so wird ihr Verfasser darin das Opfer eines empfindlichen Mangels, unter dem jeder leidet, der bibliographische Forschung treibt, und dem er mit seiner Schrift zu Leibe geht. Das sollte ein Grund mehr dafür sein, solche Arbeiten zu unternehmen. Der Gewinn für unsere Kenntnis der Musik des 16. Jahrhunderts macht es durchaus lohnend.

Hans Albrecht

zur Nedden, Otto. Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. u. 16. Jahrhundert. 8°, 88 S. m. Abb. Kassel 1931, Bärenreiter-Verlag.

Im Anschluß an seine beiden, in der ZMW XII, 2 u. 8 erschienenen Studien zur

[1] Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr. ZMW VI, S. 215 ff.

oberrheinischen Musikgeschichte und auf Grund neuer Quellenforschungen unternimmt der Verfasser in der vorliegenden Arbeit den Versuch eine Geschichte der Musik an den badischen Fürstenhöfen (bis 1650) und eine Musikgeschichte von Konstanz bis zur Reformation zu schreiben. Da trotz der Bedeutung, die den oberrheinischen Gebieten für die Geschichte der Musik und der Musikpflege zu fast allen Zeiten zugekommen ist, bisher noch keine eingehenderen Quellenstudien vorlagen, durfte man einem solchen Versuch mit besonders großen Erwartungen entgegensehen. Diese Erwartungen sind leider nicht erfüllt worden. War es dem Verfasser in seinen beiden Studien geglückt, ein anziehendes, abgerundetes Bild von der Musikpflege in Konstanz um 1500 und am Hofe des Markgrafen Philipp II. von Baden-Baden zu entwerfen, so ist er in dieser Abhandlung weit hinter dem gesteckten Ziele zurückgeblieben. Wohl nur zum Teil liegt das an der ungünstigen Quellenlage; denn selbst wenn man diese in Betracht zieht, lassen sich gegen N.s Anlage der Arbeit und Art der Darstellung Einwände erheben, die grundsätzlicher Natur sind. Gerade wenn man wie der Verfasser bemüht ist, einen ganz knappen Abriß der Musikgeschichte bestimmter Kulturkreise zu geben, sind vollständiges Vertrautsein mit den Quellen und der gesamten musikgeschichtlichen Wirklichkeit, sowie die Fähigkeit zu systematischer Darstellung unbedingt Voraussetzung. Das ist bei N. nicht durchweg der Fall. Abgesehen davon, daß der Kreis der Quellen zu eng gezogen und der musikgeschichtliche Ertrag ziemlich gering ist, ist das zutage geförderte Material nicht genügend ausgeschöpft und sind die allgemeinen musikgeschichtlichen Zusammenhänge sehr unsicher und verschwommen gezeichnet. Seine Behauptung (S. 48), daß mit den päpstlichen Kapellsängern und „der von ihnen gepflegten Motetten- und Messenkunst die im Aufblühen begriffene a-cappella-Kunst des frühen 15. Jahrhunderts beim Konzil [von Konstanz] vertreten war", muß sogar höchst bedenklich stimmen. Vor allem aber hätte sich der Verfasser darüber klar werden müssen, ob er eine „Quellensammlung" zur Musikgeschichte oder eine „Darstellung" auf Grund des bereits vorliegenden, sowie des selbst zutage geförderten Materials geben wollte. N. pendelt jedoch zwischen beiden Möglichkeiten hin und her; seine Quellenangaben könnten deshalb beliebig ergänzt, ebensogut aber auch gekürzt werden, ohne daß dadurch der Charakter seiner Arbeit wesentlich verändert würde. Das ist wohl der schwerwiegendste Einwand, den man gegen N.s Darstellung erheben kann; es fehlt ihr die Bezogenheit auf eine Mitte, um die herum die vom Verfasser an und für sich mit Fleiß gesammelten und interessanten Belege hätten angeordnet werden können.

Weniger um das von N. beigebrachte Material ergänzen zu wollen, als vielmehr anschließend daran einige Fragen noch etwas näher zu erörtern, sollen hier noch einige vereinzelte Quellennachweise Platz finden, die der Referent bei einer flüchtigen Durchsicht des zur Geschichte des Oberrheins vorliegenden Quellenmaterials sammelte. Wenn N. darauf hinweist (S. 12), daß die Musikpflege am Hofe des Markgrafen Karl I. von Baden vor allem durch die Musikpflege am Hofe Kaiser Friedrichs III. angeregt worden sei und er dem Zusammentreffen des Kaisers und des Markgrafen mit Karl dem Kühnen von Burgund in Trier im Jahre 1471 besondere Bedeutung beimißt, so dürfte für die musikwissenschaftliche Forschung die Stelle der Speierischen Chronik, in der von der Kantorei Karls des Kühnen berichtet wird, wohl noch bedeutsamer sein, als die von N. aus derselben Chronik beigebrachte. Denn es heißt da: „Item darnach ginge der keyser und der hertzog von Borgůndien mit einander zů der kirchen .... und liessent da singen eyn messe von dem heiligen geist, und hat der hertzog daselbst 18 senger" (Mone, Quellensammlung d. bad. Landesgesch. I, 509). Hieran anschließend hätte die Bedeutung der burgundischen Kantorei als Vorbild für die deutschen höfischen Kantoreien erörtert und nachgeforscht werden müssen, wie weit sich dieser Einfluß erstreckte; denn in der kursächsischen Hofkantorei läßt er sich bis in Einzelheiten hinein, wie z. B. die Anlage und Ausschmückung der Chorbücher, verfolgen. — Ferner vermißt der Referent gerade bei der häufigen Erwähnung der Trommler, Pfeifer und anderer Spielleute eine kurze Erörterung ihrer Bruderschaften und deren Bedeutung, so wie sie etwa A. Schulte in seinem Beitrag zu der Pfeiferbruderschaft zu Riegel (ZGORh, N. F. II, 303 ff.), die die Pfeifer der Bistümer Konstanz und Straßburg umschloß, gegeben hat. — Eine weitere empfindliche Lücke glaubt der Referent auch in der Nichtbeachtung des Unterrichtswesens und der Stellung der Musik innerhalb desselben feststellen zu müssen. Wenn auch N. in dem ersten Teil seiner Arbeit nur die Musik an den badischen Fürstenhöfen berücksichtigt, so hätte sich doch bei den Beziehungen, die auch die Hofkantoreien zur Schule insofern hatten, als die jungen Singer noch der Unterweisung

bedurften und auf Grund der Tatsache, daß Reuchlin in die Hofkapelle am Badener Hof, sowie zum Erzieher des Prinzen ernannt wurde, ein Exkurs über die Bedeutung der Musik im Unterrichtswesen der verschiedenen Epochen gerechtfertigt[1].

Vor allem aber wäre die Berücksichtigung der Musik im Unterrichtswesen für die „Musikgeschichte von Konstanz" unbedingt erforderlich gewesen. Hätte der Verfasser die Geschichte der Domkantorei und die Musikpflege an den übrigen zum Bistum Konstanz gehörigen Schulen aufzureißen versucht, so hätte er nicht nur wertvolle Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung überhaupt liefern können, sondern zugleich für die Darstellung der Musikpflege in Konstanz einen Mittelpunkt geschaffen, um den herum sich alle anderen Nachrichten sinnvoll hätten angliedern lassen. Hier wäre im Anschluß an die Gründung der Domkantorei als einer Dignität die Reihe der Domkantoren zu geben und ihre Aufgaben zu erörtern gewesen[2]; in gleicher Weise hätte ausführlich die Gründung der Succentorenstellen, die damit verbundenen Aufgaben und die Bildung der Succentoren untersucht werden müssen[3]. Hier hätte ferner dargelegt werden können, wie die musikalische Erziehung in die allgemeine Erziehung eingebaut war, welchem Bildungsideal die Domkantoren, welchem die Kantoren an den Stadtschulen entsprachen, welches der Bildungsgang der verschiedenen „Kantorengattungen" war, wo sie ihre Bildung erwarben, warum die Domkantoren offenbar vorzugsweise die Universität Bologna besuchten und inwieweit sich ihre Aufgaben von den der Kantoren an den Stadtschulen unterschieden. Auch die Frage, warum sich der Rat bei den Stadtschulen gerade das Besetzungsrecht der Kantorenstelle zu wahren sucht, hätte hierbei vielleicht eine Antwort finden können. Kurzum, es bietet sich uns hier eine Fülle von ungeklärten Fragen dar, die der Verfasser offenbar gar nicht gesehen hat; er läßt vielmehr seine Darstellung erst mit dem Konzil von Konstanz beginnen, das für den Austausch auf musikalischem Gebiete zweifellos bedeutsam, aber für die Geschichte der Musik und Musikpflege von Konstanz sicherlich nicht von zentraler Bedeutung gewesen ist. Innerhalb dieses Rahmens kann es nur als ein zwar wichtiges, aber zufälliges Ereignis gebucht werden. — Auch hier wäre eine Erwähnung der Pfeiferbruderschaften am Platze gewesen, sowie die Feststellung, daß Konstanz erst 1419 das Recht erwarb „das man mocht haben trumetter" (Mone, Quellensammlung I, 318b). — Das Bild von der Musikpflege in Konstanz um 1500 ist aber unvollständig ohne Berücksichtigung des Humanismus am Oberrhein. Schon bei der Erwähnung Reuchlins und seiner Stellung zur Musik hätte ausführlicher davon gesprochen werden müssen. Erst recht nun in Konstanz, wo der Humanismus frühzeitig Eingang gefunden hatte[4]. Die Schriften und der Briefwechsel von Männern wie Albrecht Blarer, Konrad Schatz, Johann v. Botzheim, Johann Jakob Menlishofer, Michael Hummelberg, Johann Faber, Urbanus Rhegius u. a. hätten unbedingt herangezogen und auf ihren mu-

[1] Nachrichten zum Schulwesen in Baden und Durlach im 15. Jahrhundert siehe in ZGORh II, 166; zum Schulwesen in Bruchsal ib. I, 278/96; zum Schulwesen in Freiburg i./Br. im 15. und 16. Jahrhundert vgl. Joh. Müller: Vor- und Frühreformator. Schulordnungen . . ., Zschopau 1885, Nr. 37, 46 u. 78. — Im Briefwechsel Reuchlins erscheint übrigens ein Adam Frei Phorcensis, cantor ecclesiae collegiatae cancellariusque Badensis (vgl. Brief vom 18. II. 1489 in »Clarorum virorum epistolae latinae . . . ad Jo. Reuchlin, Tubingae 1514).

[2] Die „Statuta repetita cantoriae ecclesiae collegiatae s. Joh. Constant." vom 12. III. 1290 und 10. II. 1314 siehe bei Tr. Neugart: Episcopatus Constantiensis Alemannicus . . . I, 2, Freiburg i./Br. 1862, S. 663 ff.; ebenda S. 672 eine Schenkungsurkunde von 1296. — Die Reihe der Domkantoren läßt sich nach dem bisher vorliegenden Material noch etwas vervollständigen. Als solche werden genannt: 1277/78 Burcardus (vgl. ZGORh XXXVIII, 36, 61, 70, 84); Hainricus Pfefferhart und Hainricus de Weggis (Neugart I, 2, S. 663); 1337/45 magister Otto Jocheler (Regg. ep. Const. Nr. 4523, 4673; Neugart I, 2, S. 712), der wahrscheinlich identisch ist mit dem 1310 in Bologna immatrikulierten d. Otto de Constancia (Knod: Deutsche Studenten in Bologna, S. 269); Johannes de Constancia, in Bologna 1355 immatr. und als „cantor de Constancia" bezeichnet (Friedländer u. Malagola: Acta nat. Germ. univ. Bonon. 378, 28, 36; 379); Fridericus Soler de Richtemberg, gest. 1460 (vgl. ZGORh VIII, 431); Gabriel von Landenberg, gest. vor 18. III. 1498 (vgl. ZGORh N. F. XXVII, 223); Johann Konrad von Bodmann, gest. vor 13. X. 1510 (vgl. ib. 231); Heinrich von Sax, erhält Kantorei am 13. X. 1510 (vgl. ib. 231).

[3] Interessant ist die Ausschreibung einer Succentorenstelle vom J. 1519. Das Probesingen sollte am 31. Juli abgehalten werden. Vom Bewerber wurde verlangt, er solle sein „presbyter in musica et utroque cantu peritus et pro bassista seu alias pro choro voce tubali bene vociferatus habilisque et honestus, qui matutinis et aliis horis et officiis in dicta ecclesia decantari et peragi solitis interesse possit et velit" (vgl. ZGORh, N. F. XXVII, 211).

[4] Außer der Arbeit von K. Hartfelder vgl. hierzu noch P. Joachimsohn: Frühhumanismus in Schwaben (Württemberg. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. V, 1896, S. 63 ff.).

sikgeschichtlichen Gehalt hin durchforscht werden sollen. Sind es auch oft nur kurze Angaben, in denen sie der Musik, ihrer Lehrer und der Übersendung von Liedern gedenken, so sind sie doch für das Gesamtbild jener Epoche von großer Bedeutung. Dadurch hätten die Beziehungen der Konstanzer führenden Kreise zu dem Zürcher Kreis um Ludwig Rad, zu Niklas von Wyle in Eßlingen, zu Sigismund Gossembrot und Konrad Peutinger in Augsburg, Reuchlin in Pforzheim, Heinrich Bebel in Tübingen, zu den Elsässer Humanisten Sapidus, Sturm und Beatus Rhenanus, zu dem Straßburger Kreis um Johann von Rudolfingen und O. Luscinius, schließlich auch zu Luther und Melanchthon aufgedeckt werden können. Dadurch hätten sich auch wertvolle Aufschlüsse über das Studium und die Bedeutung der Musik an den verschiedenen Universitäten geben lassen, eine Frage, die noch durchaus ungeklärt ist. — Schließlich hätten unter den als Anhang gegebenen Nachweisen zur Musikpflege in Konstanz nach Einführung der Reformation doch auch die auf Musik bezüglichen Stellen des Briefwechsels der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer Platz finden sollen. Denn gerade diese Briefe zeigen, wie sehr man in Konstanz bemüht war, die Musik im Gottesdienst auch weiterhin beizubehalten. A. Blaurer war durchaus nicht gewillt, sich hierin den Anordnungen Zwinglis zu fügen. Er versucht sich vielmehr von überall her Lieder und Motetten zu verschaffen. Interessant ist dabei zu erfahren, daß offenbar Ulm und Heidelberg um diese Zeit besondere Bedeutung für die Weiterverbreitung von liturgischen Kompositionen innerhalb des süddeutschen Protestantismus zukam. Auch sonst enthält dieser Briefwechsel noch manche wichtige Nachricht über die Pflege der Musik an den Universitäten Basel, Bologna und Wittenberg, über A. Blaurer als protestantischen Liederdichter, über Kompositionen von Benedikt Ducis u. a., so daß wenigstens ein kurzer Verweis darauf gerechtfertigt gewesen wäre. Gerhard Pietzsch

Neue Kataloge von Instrumentensammlungen: Epstein, Peter (†) u. Ernst Scheyer, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Führer u. Katalog zur Sammlung alter Musikinstrumente. 8°, 63 S. nebst 10 Tafeln. Breslau 1932, Verlag des Museums. — Schröder, Hans, Museum für Hamburgische Geschichte. Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente. 8°, 95 S. nebst 20 Tafeln. Hamburg 1930, Alster-Verlag. — Geiringer, Karl, Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg. Führer und beschreibendes Verzeichnis. 4°, 46 S. nebst IV Tafeln. Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. — Carl Claudius' Samling af gamle Musikinstrumenter. [Katalog mit Vorwort von Godtfred Skjerne und zahlreichen Abbildungen im Text und auf Tafeln.] 4°, 424 S. København 1931, Levin & Munksgaard.

Seit der im Novemberheft 1930 der ZMW (XIII, 104f.) gebotenen Besprechung neuer Kataloge von Instrumentensammlungen hat sich die Wunschliste erfreulicherweise um einige wichtige Städtenamen verringert, und zu den unterdes erschienenen Verzeichnissen von Breslau, Hamburg und Salzburg gesellt sich noch ein stattlicher Katalogband der jetzt wohl bedeutendsten Sammlung in Privatbesitz, der Sammlung alter Musikinstrumente des verstorbenen Generalkonsuls Carl Claudius in Kopenhagen.

Den Führer durch die Sammlung des Museums zu Breslau hat der so unerwartet früh heimgegangene dortige Dozent Peter Epstein gemeinsam mit Ernst Scheyer verfaßt, dem die kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Angaben zu verdanken sind. Zwei einleitende Aufsätze behandeln den Breslauer Orgel- und Instrumentenbau, die Herkunft der Instrumente aus kirchlichem und bürgerlichem Besitz und die häusliche Musikpflege, von der die Geschichte der dortigen musikalischen Gesellschaft „Schwägerei" (1781—1842) ein lebensvolles Bild gewährt. In der Aufzählung der Instrumentenmacher vermißt man jedoch einen der berühmtesten Vertreter dieses Gewerbezweiges: den aus der Steiermark nach Schlesiens Hauptstadt zugewanderten Stadtpfeifer Bartholomäus Heß (1515—1585), der mit seinem Bruder und Amtsgenossen Paul auch als Herausgeber zweier leider nur unvollständig erhaltener instrumentaler Sammelwerke bekannt ist (s. Eitner V, 133). Die Brüder Heß zählten zu den besten deutschen Blasinstrumentenverfertigern des 16. Jahrhs.; u. a. lieferten sie ihre Erzeugnisse auch an den Stuttgarter Hof und den Rat der Stadt Leipzig (Belege bei Bossert und Wustmann). Ein ihnen von Kaiser Ferdinand I. 1553 erteilter und 1560 auf acht Jahre erneuerter Schutzbrief sicherte ihre „instrumenta von Holcz und messen [Messing] zum pfeiffen und plasen als Pusaunen, Trometten, Schalmeien, Fletten, Krombhornen, Zinnkhen, Rauschpfeiffen, schweizer Pfeiffen, Tamrlin [Trommelpfeifen] kleinen und großen und dergleichen" gegen unbefugte Nachahmungen

im Königreich Böhmen und in den angrenzenten Ländern. (Abdruck in Paul Nettls ‚Alt-Prager Almanach' 1926, S. 175.)

Der Breslauer Instrumentenbestand, von dem etwa der vierte Teil auf die erwähnte Gesellschaft der „Schwägerei" zurückgeht, enthält unter seinen 128 Nummern an bemerkenswerten Stücken u. a. ein automatisches Spinett des Augsburgers Samuel Bidermann aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhs. (Nr. 20; vgl. Max Schneiders Aufsatz in dem Jahrbuch ‚Aus Schlesiens Vorzeit' N. F. IX, 1928, S. 111f.), ein für Friedrich den Großen gebautes Harpsichord von Burkat Tschudi, London 1765 (Nr. 21, im Musikzimmer des Breslauer Schlosses), einige alte Violen, Lauten — darunter eine schöne Tiefenbrucker-Laute, Venedig 1600 (Nr. 44) —, Trompeten und Pommern, drei Positive schlesischer Herkunft (Nr. 122—124) und vier im Schloßmuseum stehende Flötenuhren (Nr. 125—128). — Zu berichtigen wäre, daß der Schallbecherbeschlag Nr. 91 des Nürnberger Meisters Sebastian Hainlein wohl nicht von einem Pommer — weshalb „die" Pommer? —, sondern von einer Posaune herstammt und der Buchstabe W in der Brandmarke der Englisch Hörner Nr. 101/02 nicht „Wratislawia" bedeutet, sondern auf den Erbauer Weigel hinweist. Die Identität dieses H. Weigel mit dem 1745 verstorbenen Breslauer Drechsler und Instrumentenmacher Joh. Gottlieb Weigelt ist anzuzweifeln; anscheinend kommt hier ein zeitgenössischer (Breslauer?) Meister in Betracht, der bisher nur als einer der frühesten Hersteller von Englisch Hörnern bekannt ist. (Weitere Arbeiten von ihm in Leipzig, Heyer Nr. 1342, und im Cons. de musique Paris, Nr. 1513: zwei mit 1 und 2 bezeichnete Englisch Hörner in gemeinsamem Futteral.) — Das erwähnte Double Harpsichord von Tschudi ist von dem Unterzeichneten als ein wertvolles „Reliquien-Instrument" nachgewiesen worden, da es nach dem Bericht in der Salzburger europ. Zeitung (Abdruck in Nissens Mozart-Biographie 1828, S. 78) vor seiner Absendung an den preußischen König von dem neunjährigen Wunderknaben W. A. Mozart 1765 in London eingeweiht worden ist (s. den Aufsatz „Die Flügel Friedrichs des Großen" im 54. Jahrgang Nr. 13 der Zeitschrift für Instrumentenbau).

Gleich Epsteins Breslauer Führer ist auch Schröders Hamburger Verzeichnis die zweite einschlägige Arbeit seines Verfassers (s. ZMW XIII, 104); in ihren Beschreibungen folgen Beide dem Vorbilde des maßgebenden großen Berliner Katalogs von Curt Sachs. Die Instrumentensammlung des Museums für Hamburgische Geschichte hat im letzten Jahrzehnt einen beträchtlichen Aufschwung genommen. Ihr durch viele Leihgaben — u. a. auch des dortigen Museums für Kunst und Gewerbe — bereicherter Bestand ist genau um das dreifache größer als in Breslau (385 : 128) und in allen Gruppen, besonders aber in den Blasinstrumenten gut ausgebaut. Die Sammlung verfügt über 54 Selbstklinger und Fellinstrumente, 94 Saiteninstrumente nebst 22 Bogen, 81 Hörner, Trompeten und Posaunen und 134 Flöten und Rohrblasinstrumente. Eine Numerierung ist in Schröders ausgezeichnet bearbeitetem Verzeichnis nicht durchgeführt. Als Hauptstücke sind hier zu buchen: zwei Clavichorde von H. A. und D. Chr. Hass, Hamburg 1742 und 1796 (S. 19) und zwei schöne italienische Cembali (S. 19/20), eine prächtige Diskantviole von Joachim Tielke, Hamburg 1690 (S. 23) und eine Viola da gamba von Barak Norman, London 1712 (S. 24), einige andere Gamben und Viole d'amore (S. 22: die Viole von J. M. Stirtzer, Breslau 1721, ist kein „Quinton", d. h. eine fünfsaitige Violine), eine Füssener Laute v. J. 1614 (S. 41), sechs Zinken (S. 47), ein Altpommer (S. 68) und ein Dulzian (S. 71) aus dem 16./17. Jahrh., eine Tenorposaune (S. 58) von Cunrat Linczer, Nürnberg 1587 (nur hier vertreten! Wohl jener „Conrad Lumze" [!], der in Wustmanns Musikgeschichte Leipzigs I, 164 mit der Lieferung einer Posaune an den Leipziger Rat angeführt ist). Auch die Gruppe von sieben Bassetthörnern (S. 81/82) ist zu erwähnen; unter ihnen als ältestes Stück eins von den Erfindern des schönen Instruments: Anton und Michael Mayrhofer in Passau, von denen sonst nur noch Belegstücke im Germanischen Museum zu Nürnberg und in einer Privatsammlung zu Düren i. Rhld. nachweisbar sind. Sehr dankenswert wäre es, wenn Hans Schröder auch die Abfassung eines Verzeichnisses der kleinen Instrumentensammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe mit ihrem erlesenen Besitz Tielkescher Meisterwerke anvertraut würde!

Einen alten, wohlverdienten Ruf genießt die Sammlung des 1834 begründeten städtischen Museums Carolino Augusteum zu Salzburg, die mit ihren Zithern, Hackebrettern, Alphörnern usw. „im besten Sinne heimatlichen Charakter trägt", aber auch den österreichischen, bayrischen und fränkischen Instrumentenbau des 17. und 18. Jahrhunderts gut veranschaulicht. Hinzukommt, daß dies vordem nur wenig beachtete Sammelgebiet hier — ebenso wie im Germanischen Museum zu Nürnberg — schon früh besondere Pflege fand, so daß V. M. Süss, der verdiente

Begründer der Anstalt, bereits im Jahresbericht von 1865 ein Verzeichnis von 172 „Blas-, Schlag-, Saiten- und Friktionsinstrumenten" vorlegen konnte — eine Zahl, gegenüber der der heutige Bestand von 288 Stücken nur einen verhältnismäßig geringen Zuwachs erkennen läßt. Die wissenschaftlichen Ergebnisse der unlängst durchgeführten Neuordnung und Neuaufstellung sind in Karl Geiringers mustergültigem Verzeichnis niedergelegt, das sich ebenfalls an Sachs' Berliner Katalog anlehnt, zudem auch aufschlußreiche Einleitungen zu den einzelnen Gruppen bietet. (Zu S. 17: Die zwar entwicklungsgeschichtlich berechtigte, aber leicht irreführende Bezeichnung der Violen- und Violinfamilie als „Streichlauten" ist für Museumszwecke kaum zu empfehlen.) Aus der Fülle der Seltenheiten seien hervorgehoben: ein Cembalo von Francesco Neri, Rimini 1695 (Nr. 53; ein großes Clavichord [„opus XVIII"], dieses Cembalaro aus dem Besitz des Grafen Wilczek war 1892 auf der Wiener Theater- und Musikausstellung zu sehen), ein schöner niederländischer Kielflügel um 1700 (Nr. 54), der vermutlich von Josef Schmid in Salzburg (vgl. Nr. 58 u. 66) erbaute Hammerflügel Michael Haydns (Nr. 65), eine Kontrabaßviola mit erzbischöflichem Wappen von Andr. Ferd. Mayr, Salzburg 1722 (Nr. 82), zwei Viole d'amore von 1673 und 1701 (Nr. 84 u. 87), eine freilich schlecht erhaltene, 1723 zur Theorbe umgewandelte Laute von Michael Garttner, Salzburg 1524 (Nr. 117) und eine Erzlaute von Peter Khöpff, München 1647 (Nr. 118), sodann mehrere Nürnberger Trompeten und Posaunen (Nr. 170f.) und seltene alte Holzblasinstrumente: fünf Pommern (Nr. 183f.), dabei ein fast $2^1/_2$ m langer Groß-Baßpommer (Nr. 187, etwas kleiner als seine Gefährten in Berlin, Lübeck und Sondershausen), ebensoviele Dulziane bzw. Chorist-Fagotte (Nr. 196—200), ein Kontrafagott von Giov. M. Anciuti, Mailand 1732 (Nr. 209), fünf frühe Klarinetten (Nr. 211—215) und drei Bassetthörner (Nr. 220—222), zahlreiche Blockflöten (Nr. 229f.; Nr. 244: eine 1535 datierte Baßblockflöte), zwei Regale (Nr. 225/26), ein Orgelklavier (Positiv mit eingebautem Cembalo) von Valentin Zeiss, Linz 1639 (Nr. 264) und zwei Portative (zutreffender: kleine Positive, Nr. 265/66).

Der am 22. Februar 1931 im betagten Alter von 75 Jahren verstorbene Generalkonsul Carl Claudius in Kopenhagen bildete mit Wilhelm Heyer in Köln († 1913) und Daniel François Scheurleer im Haag († 1927) ein europäisches Triumvirat der Instrumentensammler großen Stils. Die Vorbereitung seines Lieblingsplans, die Veröffentlichung des von ihm in jahrelanger eifriger Arbeit verfassten großen Katalogs seiner Sammlung, füllte seine letzten Lebensjahre aus; leider war es ihm nicht mehr vergönnt, das Erscheinen des Bandes noch zu erleben ... Es ist ein Luxusdruck auf schwerem Kunstdruckpapier mit weit über 400 Abbildungen von Instrumenten, Gemälden und Stichen und einer Reihe von sog. Interieur-Aufnahmen, von denen eine Claudius mit seiner herrlichen Tielke-Gambe zeigt. Die prächtige Sammlung ergibt, da ihr Eigner von Anfang an auf einen systematischen Ausbau — mit Einbeziehung von Nachbildungen entlegener und besonders seltener Typen — bedacht war, ein übersichtliches Gesamtbild der Ausbreitung des Instrumentariums von der Renaissance bis zur Gegenwart. Sie umfaßt über 800 Stücke: an 40 Klaviere, 50 Harfen und Zithern, 130 Lauten und verwandte Zupfinstrumente, 135 Violen und Geigen, 90 Flöten und Rohrblattinstrumente, 85 Hörner und Trompeten, 20 Orgeln und orgelartige Instrumente, 75 exotische Tonwerkzeuge usw. Die einzelnen Beschreibungen und die nach Art der Heyerschen Kataloge beigegebenen ausführlichen Einleitungen zeugen als Ergebnis eines jahrzehntelang betriebenen Sammeleifers von gediegener Sachkenntnis und guter Quellenkunde, mögen auch nicht alle Einzelheiten und die Wiedergabe mancher Signaturen einem strengen kritischen Urteil standhalten können. Ebenfalls sei nicht verschwiegen, daß einige „Raritäten" der Sammlung aus der Werkstatt des Florentiner Händlers und Fälschers L. Franciolini (s. ZMW XIII, 105) stammen, bei ihnen also immerhin Vorsicht geboten ist. (Beispiele: die Klaviere Nr. 45 [vgl. New York Nr. 2543!], 59, 61, 62 [?], die Chitarronen Nr. 106—108 u. a.) Zum „Ausgleich" gelang aber Claudius noch in den letzten Jahren die Erwerbung von 16 wirklichen Zimelien aus der feinsinnig zusammengestellten Sammlung des Berliner Malers Fritz Wildhagen: eine Laute (Unikum!) von Caspar Tiefenbrucker, Lyon um 1550 (Nr. 91a), eine Venezianer Elfenbeinlaute (Nr. 96a) und eine ebensolche Theorbe von Andrea Harton [Hartung] v. J. 1517 (Nr. 102a), ein Chitarrone von Jacob Boßhart, Augsburg 1629 (Nr. 108a), ein englisches Violet von Joh. Ulrich Eberle, Prag 1739 (Nr. 255a), eine Brescianer Altgambe um 1550 (Nr. 265) und eine besonders schöne Tenorgambe von Jacob Stainer (Nr. 269a) — usw. Weitere „Perlen" der Sammlung Claudius bilden zwei Clavichorde von Hieron. Albrecht und Joh. Albert Hass (Vater und Sohn), Hamburg 1743

u. 1761 (Nr. 49/50), ein zweimanualiges Clavicymbel von Gottlieb Rosenau, Stockholm 1786 (Nr. 64), eine Laute (Nr. 98), eine Gitarre (1698, Nr. 170) und eine überaus schöne Viola da gamba (1685, Nr. 270) des Hamburger Meisters Joachim Tielke, eine Elfenbeintheorbe von Michael Hartung, Padua 1640 (Nr. 104), eine ähnlich ausgestattete Mandora von Martin Heel, Genua 1701 (Nr. 130), ein Orpheoreon von Francis Palmer 1617 (Nr. 139), einige hübsche Pochetten (Nr. 213f.), eine sehr reich eingelegte Viola d'amore von Jacob Stainer, Absam 1672 (Nr. 247) und andere Liebesgeigen (Nr. 248f.), drei Barytons oder Viole da bardone (Nr. 258—260), eine Reihe schöner Gamben (Nr. 261f.) von Paul Hiltz, Nürnberg 1656, Samuel Goldt in Lübeck, Ernst Busch, Nürnberg 1638, und anderen Meistern, ein Olifant (Nr. 501), zwei Zinken aus Elfenbein (Nr. 556/57) u. a. m. — Am Schluß des Katalogs (Nr. 758—796) folgen die Beschreibungen von etwa 40 Missalien und anderen liturgischen Codices mit Neumen und Choralnoten aus dem 11. bis 18. Jahrhundert nebst drei Tabulaturbüchern für Orgel und Laute. Die letzte Nummer 799 verzeichnet eine besondere Seltenheit: die ‚Pièces de Luth' von Charles Mouton mit dem Besitzvermerk J. Bellmans und seiner Datierung „Paris le 27 fevrier L'an 1699" (vgl. MfM XXIII, 4f., und Eitner VII, 87). G. Kinsky

Ninck, Martin, Schumann und die Romantik in der Musik. Heidelberg 1929, Niels Kampmann.

Mehr ein schwärmerisches, als ein wissenschaftliches Buch. Neue wesentliche oder historische Erkenntnisse sind deshalb weniger in ihm zu finden. Liebe macht blind. So wird Wagner (als „Zerrbild der Romantik", S. 6, der Tristan als „nie mehr zu überbietender Gipfel expressionistischer Ausdruckskunst in einer letzten theatralischen Steigerung .... der zum Schmachten verzerrte Zug der Sehnsucht im Falle Tristan .... S. 102, „Mangel unmusikalischen Geistes" S. 103) abgetan. Als Schüler der Romantik strebt der Verfasser nach Totalität und lehnt die Lehrmethode in der Musiktheorie ab, da „sie es" unternehmen, den lebendigen Stoff aufzuerbauen aus Elementarbegriffen, welche letzterdings nichts als Zersetzungsprodukte und Abstraktionen darstellen und rein als solche im lebendigen Organismus überhaupt nicht vorkommen" (!) als „letzte Konsequenz atomistischen Denkens" (S. 7). Neben solchen Darlegungen, in denen der Verfasser weit ausholen will, aber doch in Unklarheiten stecken bleibt, stehen glücklicherweise in dem etwas weitschweifig behandelten Stoff recht gute, wenn auch nicht durchweg neue Beobachtungen. Es wird der „Auflockerungsprozeß zunächst gerade an den großen Formen" zu verdeutlichen gesucht, in guter Beobachtung (S. 11). Formulierungen, wie „die Romantik ist eine Wiedergeburt aus den Keimformen des Tanzes und Lieder," die nicht recht geglückt scheinen, stehen neben trefflichen: die Romantik „sucht die Improvisation wieder zu gewinnen" (S. 15) „darum suchen die Romantiker wenigstens immer den Schein der Improvisation zu wahren" (S. 16). Das Schubertsche Lied, die Webersche Oper wird im ganzen hübsch charakterisiert. Mit Zitaten des Dichters Schumann und geschickter Nachzeichnung seiner Sprache und Welt wird versucht, Schumanns Werk „durch die Bildungsperspektive zu beleuchten" (S. 46), als „im Spiegel des Nachttraumes" zu enträtseln (S. 51). Auch über das Schumannsche Lied werden gute Beobachtungen gemacht: „die Zäsuren", heißt es von den Pausen der Singstimme zwischen den Verszeilen „sind keine Einschnitte mehr, sondern Dehnungspausen, genau in dem Sinne, wie die romantische Dichtung sie eingeführt hatte, sie bedeuten ... ein schwellendes Atemziehen ..." (S. 61). Das „Verlieren in fremden Tonarten und Tongängen" (S. 67) wird als Technik Schumanns erkannt, wie, richtig, „eine scharfpointierte Rhythmik, welche ganze Sätze in elastischem Bogen überspannt" (S. 82), und das „Prinzip der durchgehenden Bewegung..., welches der Chor noch in streng Bachischem Sinne als in dem seiner sinfonischen Vorgänger handhabt" — ohne daß der Verfasser allerdings die historischen Brücken (Klavieretuden, Schuberts Liedbegleitung usw.) aufzeigt. Hohen Wert spricht der Verfasser den letzten Werken zu, wie op. 133, und späten Liedern, — doch wohl etwas übertreibend!

Prägungen wie die vom „vernichtungslüsternen Pathos", der „harten Zucht des Klassikers, der mit der Folgerichtigkeit des Todesmutigen gigantisch seine Werke türmt" über Beethoven (S. 81) muß man mit in Kauf nehmen. Es entschädigen gute Erkenntnis des Stils nachschumannscher Zeit, wie über Regers Alterationsstil im Gegensatz zu den Franzosen Franck und Debussy, wo gesagt wird, daß die logisch entwickelte Alteration „durchaus auf der Empfindung gründet und damit die spezifisch germanische Art des Alterationsstiles darstellt, die weit aus den Tiefen der Gefühlssphäre aufgeregt, eine Wärme behält, welche man in der gleichzeitigen, aufstrebenden Musik der Franzosen nicht findet" (S. 104). Der Verfasser hat sich

auch in einem Buch über „Hölderlin-Eichendorff, Vom Wesen des Klassischen und Romantischen“ um wesentliche Stilfragen bemüht. Das besprochene Buch vermag vorzugsweise in musikalischen Laienkreisen schöne Anregungen zu bringen.

Hans Engel

Norlind, Tobias. Svensk folkmusik och folkdans. kl. 8°, 158 S. Stockholm o. J., Bokförlaget Natur och Kultur.

Die Sammlung „Natur och Kultur“ entspricht etwa unserer deutschen „Sammlung Göschen“. Der bekannte schwedische Musikforscher wendet sich in diesem Falle also nicht an Berufsgenossen, sondern an die Allgemeingebildeten seines Landes. Trotzdem hat das kleine Werk auch für die Musikwissenschaft Bedeutung, denn es ist der erste Versuch einer Gesamtdarstellung der Entwicklung schwedischer Volksmusik. Bisher lagen auf diesem Gebiete nur Sonderarbeiten vor, die allerdings schon tief in die Quellen hineingeleuchtet haben. Nun ist aber zum erstenmal ein allgemeiner Überblick geschaffen, der über den engeren volksgeschichtlichen Rahmen hinaus gerade auch für den deutschen Musikhistoriker von Interesse ist, wegen der mannigfachen Fäden, die sich zwischen schwedischer und deutscher Volksmusik knüpfen.

Nachdem in einem einleitenden Kapitel „Die Musik im Volksglauben“ unter Betonung der auch uns wohlbekannten Näcksage behandelt worden ist, wird auf die primitiven Anfänge lappischer Volksmusik (Wachtlieder, Hirtenlieder, Lockrufe u. dgl.) eingegangen und das Fehlen des Tanzliedes in dieser ältesten Zeit festgestellt. Dieses gewann jedoch noch auf Grund heidnischer Gebräuche sehr bald als Ringtanz und Tanzspiel Geltung und wurde auch nach Verbreitung des Christentums in veredelter Form beibehalten. Der Charakter des erotischen Tanzes beider Geschlechter findet dabei mehr und mehr Ausprägung. Im 12. und 13. Jahrhundert kam die schwedische Volkstanzmusik stark unter französischen Einfluß, der aber dann im 14. Jahrhundert völlig vor dem deutschen weichen mußte. Das spätere Dur und Moll macht sich dabei von Anfang an geltend und zwar zunächst mit einer auffallenden Bevorzugung von Dur-Melodik.

Jünger als Tanzmusik und Tanzlieder sind dann die „freien“ eigentlichen Volksweisen, die vom 14. Jahrhundert ab ebenfalls von Deutschland her bestimmend beeinflußt werden. So findet sich noch im 16. Jahrhundert die durch Ott (1534) überlieferte Melodie „Ach Elslein“ einer Anzahl schwedischer Volksliedtexte angepaßt.

Als vom 17. Jahrhundert an Schweden als Großmacht in die europäischen Kriegsnöte einbezogen wurde, wurde dadurch für das religiöse Volkslied, insbesondere für eine Art volkstümlichen Psalmengesangs, Stimmung geschaffen. Sonderbarerweise nahm dieser, wahrscheinlich unter dem Einfluß der damals auch schon bis zum hohen Norden vorgedrungenen italienischen Virtuosität, teilweise sehr stark verzierten, figurenreichen Charakter an. Dagegen, sowie gegen improvisiert mehrstimmigen Vortrag dieser Psalmenlieder schritt sogar die geistliche Behörde ein.

Inzwischen war auch die Tanzmusik zu neuer Blüte gelangt. Die politischen Beziehungen zwischen Schweden und Polen verschafften dem „polski“, dem volkstümlichsten Tanz Polens, auch Eingang im Norden. „Polska“ hieß er nun dort. Seiner instrumentalen Melodie wurden gelegentlich Texte alter schwedischer Volkslieder untergelegt, die dadurch eine kurze, sonderbare Wiederauferstehung feierten. Dadurch irregeführt, meinten frühere Forscher, die „Polska“ hänge irgendwie mit der alten schwedischen Volksmusik zusammen, was, dem eben Gesagten zufolge, durchaus nicht der Fall ist.

Die Textierung der „Polska“ mit alten schwedischen Tanzliedversen bedeutete im übrigen nur den Anfang vom Ende des gesungenen Tanzliedes in Schweden überhaupt. Dieses wird nun von rein instrumentaler Tanzmusik bald völlig verdrängt. Zu bevorzugten Trägern dieser werden einige speziell schwedische Instrumente, wie z. B. der in Mittelschweden verbreitete „lergök“, eine Flöte aus Lehm (anscheinend der Ocarina ähnlich). Eine riesige Bedeutung gewann im 19. Jahrhundert die neuerfundene Ziehharmonika, die sich heute noch in Schweden einer erstaunlichen Beliebtheit und Verbreitung erfreut, aber naturgemäß nicht eben zur Verfeinerung der volksmäßigen Tanzmusik beitrug. In früheren Jahrhunderten, etwa vom 17. ab, war ein berufsmäßiger Spielmannsstand Träger der volkstümlichen Instrumentalmusik, der sich aber auch bis ins 19. Jahrhundert weiter entwickelte. Was Norlind über seine Betätigung, behördliche Regelung usw. erzählt, deckt sich fast genau mit den bekannten Verhältnissen deutscher Stadtpfeifereien. Auch die von diesen Spielleuten gepflegten Tonformen entsprechen denen der deutschen und französischen Suite. Zunächst behauptet aber nach wie vor die „Polska“ ihre besonders bevorzugte Stellung; erst allmählich gelangt sie in den Verruf „bäuerischer Unfeinheit“ und wird durch

das höfische Menuett verdrängt. Trotzdem hielt sich die „Polska" neben diesem noch bis ins 19. Jahrhundert, nachdem sich andrerseits schon seit etwa 1720 die Polonaise und der Mazurka von ihr abgezweigt hatte. Walzer oder wenigstens dem Walzer sehr ähnliche Tänze kommen in Schweden bereits 1780 vor und gewinnen alsbald Verbreitung und Beliebtheit.

Neben der Tanzmusik entwickelte sich auch eine formfreie volkstümliche Unterhaltungsmusik. Sie neigt teilweise zur Programmusik; namentlich werden hier wie überall musikalische Schlachtenschilderungen sehr beliebt. Das älteste Stück dieser Art dürfte eine Violinkomposition „Bohus' belägring" sein; sie bezieht sich auf eine 1678 geschehene Waffentat im schwedisch-dänischen Kriege und ist nach Norlinds Meinung noch vor 1700 komponiert.

Im letzten Abschnitt seiner Studien verliert sich Norlind etwas in Wiederholungen und Einzelerörterungen. Auch die Dur- und Mollfrage wird nochmals berührt mit dem Hinweis, daß im Zeitalter der Empfindsamheit, das Schweden genau gleichzeitig mit Deutschland erlebt, das tränenvolle Moll doch über das sonst vorherrschende Dur triumphierte. In jedem Fall erscheint es aber erstaunlich, was Norlind im knappen Raum an historischem Wissen und scharfer ästhetischer Erkenntnis zusammenzudrängen vermochte. Genaue Quellenangaben zu den einzelnen Kapiteln erhöhen den Wert des Werkleins für den Forscher.

Eugen Schmitz

Neue Verdi-Literatur

„Verdi intimo". Carteggio di G. Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene 1861—1886. Raccolto e annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio. 349 S. Mailand 1931, A. Mondadori.

Gatti, Carlo. „Verdi". Vol. I: 470 S., vol. II: 683 S. Mailand 1931, Edizioni „Alpes".

G. Verdi, Lettere inedite, raccolte ed ordinate da G. Morazzoni. 1929, Libreria Editrice Milanese.

Das Buch über Verdi, das sehnlich erwartete Standwerk, kann es schon geschrieben werden? Darüber läßt sich streiten. Fehlt es nicht noch an Abstand? Verdis Werk steht mitten in der Zeit, es ist aktuell, besonders außerhalb Italiens, wie umgekehrt das Wagnersche Werk seinen Siegeszug in den romanischen Ländern recht eigentlich erst antritt: die beiden großen Söhne des großen Jahres 1813 beherrschen die Welt der Oper, die Opernhäuser der Welt . . . Sind dennoch die letzten Maßstäbe für die beiden Antipoden nicht noch zu gewinnen? Erst wenn das Wirkende ganz eingegangen ist in das Bewußtsein der Gesamtheit, wird es historisch, kann es Gegenstand einer geistesgeschichtlichen Betrachtung werden, als welche im Erkennen dieses bedeutenden Gegenstandes ihre eigentliche Sinngebung zu erweisen hat. Weder für Wagner noch für Verdi ist die Zeit dafür schon gekommen. Freilich erscheint das Maß des noch zu Leistenden für Verdi größer als für Wagner, bei dem der Reichtum an Detail den Blick oft eher verwirrt. Vergleichsweise unerforscht, durch Legendenbildung verdunkelt die Kenntnis von Leben und Werk Verdis, noch kaum begonnen die Analyse und Synthese. Deshalb wartet man mit Spannung auf das Erscheinen neuer dokumentarischer Veröffentlichungen.

Die Erben Verdis, Frau Maria Carrara-Verdi und ihr Sohn Dott. Angelo Carrara, ordnen den Nachlaß Verdis in Sant' Agata. Wie man hört, sind dem von Verdi gewünschten Autodafé seiner Papiere alle wichtigen Dinge entgangen, vor allem die Briefwechsel und das gesamte Material an Skizzen, Entwürfen usw. Die Reinschriften der Manuskripte bewahrt als kostbarstes Eigentum das Haus Ricordi in Mailand. Ricordi bereitet auch eine Ausgabe einer Auswahl der Briefe Verdis an seinen Verleger vor. C. Gatti verspricht den ungemein wichtigen Briefwechsel Verdi-Boito. Unveröffentlicht, wenn auch teilweise bekannt, der Carteggio Verdi-Piave im Museo teatrale der Scala, dann der Carteggio Verdi-La Fenice, Venedig. Ein Standwerk, leider nicht vollständig, die Copialettere (Cesari, Luzio, Scherillo, Mailand 1913). Eine neue Quelle erschloß sich in dem Carteggio Verdi-Somma (Città di Castello, Casa editrice Lapi 1913). Die Auswahl, welche G. Morazzoni aus den Verdi-Briefen der Fenice und des Museo teatrale der Scala gab (Mailand, Libreria editrice Milanese 1929), ist nicht so bekannt geworden, wie sie es verdient. Sie enthält aufschlußreiche Briefe Verdis an Piave aus der Sammlung Arturo Toscaninis (1846—1856), dann Briefe an Guglielmo Brenna, an Faccio, die Pantaleoni, die erste Desdemona. Als früheste Äußerung über die Prinzipien der Wiedergabe festzuhalten: Hinweise Verdis an L. Herz (Brief vom 18. April 44) gelegentlich der Erstaufführung des „Ernani" am Kärntnertortheater: „I tempi sono tutti segnati sullo spartito colla possibile chiarezza. Basta badare alla posizione drammatica ed alla parola, difficilmente si può sbagliare un tempo. Avverto solo che io non amo tempi

larghi; è meglio peccare di vivacità che languire ... La prego di non permettere tagli. Nulla vi è da levare e non si potrebbe levare la frase più piccola senza danneggiare l'insieme". Charakteristisch für Verdi die Weigerung, zu einer Aufführung des „Otello" nach Rom zu gehen (Brief an D'Ormeville vom 28. März 87: „Mai e poi mai nella mia, troppo lunga carriera mi sono presentato al pubblico unicamente per farmi vedere!" In den frühen Briefen schon an Brenna, den Sekretär des Teatro La Fenice, drückt sich Verdi mit seiner bekannten Offenheit und Ehrlichkeit aus, die so kennzeichnend für seine gerade, männliche Art ist. Nicht zum wenigsten wegen der ungeschminkten Urteile Verdis über Zeitgenossen hält man ja vielerorts mit der Veröffentlichung von Verdis Briefen noch zurück, eine romanische Delikatesse, die, ganz im Sinne des Meisters, für die Bestrebungen des Wissenschaftlers doch recht hemmend sich auswirkt.

Umso dankbarer begrüßt man als bislang letzte wichtige Veröffentlichung die von A. Alberti und A. Luzio musterhaft besorgte Ausgabe des Briefwechsels Verdi-Arrivabene. Conte Opprandino Arrivabene, der Mantuaner Patrizier, war einer jener edlen Patrioten, deren begeisterte und aktive Mitarbeit Cavour bei seinem großen Werk unterstützte. Journalist im alten besten Sinn, war Arrivabene die Seele der „Opinione", des berühmten Blattes der gemäßigten Richtung in Turin, dann Florenz, zuletzt in Rom. Verdi befreundete sich in seiner Turiner Abgeordnetenzeit mit Arrivabene. Beide blieben 50 Jahre hindurch in einer Männerfreundschaft edelster Art miteinander verbunden. Schon im Jahre 1901 hatte Alessandro Luzio, der berühmte Historiker des Risorgimento, in einem Vortrag (veröffentlicht in dem Sammelwerk „Garibaldi, Cavour, Verdi". Bocca, Turin 1924, S. 299—348) die Quintessenz des ihm damals schon zugänglichen Briefwechsels — Arrivabene gestattete testamentarisch die Drucklegung erst ab 1907 — mitgeteilt, eine Arbeit, die vom gleichen Wert ist wie seine Studien über Verdi und Rossini und über die Copialettere. Auch zu der Publikation Albertis gibt die Vorrede Luzios in gedrängter meisterlicher Art Gesichtspunkte zum Thema Verdi und seine Biographen. Alberti selbst macht die Lektüre des Briefwechsels durch Vorwort und Kommentar in sorgfältigster Redaktion leicht. Dankbar empfindet man den Abdruck der wichtigsten zeitgenössischen Kritiken. Das wunderbar nervige Italienisch Verdis, die immer ausdrucksvolle, plastische, natürliche Sprache dieser Briefe ist die Verlautbarung eines wahrhaft Großen, der in heißer Anteilnahme und zugleich betrachtender Überlegenheit das geistige und politische Leben seines Jahrhunderts mitfühlt und mitgestaltet. Auch wer die untadelige Vornehmheit dieses Charakters genau zu kennen glaubt, findet hier neue, herrliche Beweise dafür. In dem Verdikt der Zeit finden jetzt, zwei und drei Menschenalter später, die immer positiv kritischen Bemerkungen zur musikalischen Lage der Zeit ihre Bestätigung, wie denn die Ruhe und Abgeklärtheit des Urteils immer wieder erstaunlich erscheint. Für die säkularen Männer empfand ja Verdi eine Verehrung (oder auch, wie bei Wagner, instinktiv das Richtige), wie das nur Gleichen Gleichen gegenüber aus tiefer Erkenntnis ihres Ranges heraus gegeben ist. Auch hier stoßen wir auf Äußerungen über Cavour, über Manzoni von ergreifender Innigkeit; Verdi läßt in Busseto ein feierliches Requiem für den toten Cavour zelebrieren, bei dem er die Tränen nicht zurückhalten kann. Und für Manzoni findet er Worte der Zuneigung, wie sie jenen bekannten an Clara Maffei in nichts nachstehen.

Überaus anziehend die genauen Schilderungen des Lebens und Treibens in Sant' Agata. Der feine, liebenswürdige, dabei drastisch-gegenständliche Humor Verdis verklärt erst recht dies Leben eines Bauern und Weisen, eines Lateiners im virgilischen Sinne. „Sono stato, sono e sarò sempre un passano delle Roncole" läßt er dem englischen Botschafter sagen. Und am Ende eines lustigen Briefes findet sich das stolzbescheidene Wort über sein Schaffen: „Mi possono benissimo mancare le forze per arrivare dove io voglia, ma io so quello che voglio".

Verdis musikästhetische Ideen werden durch zahlreiche Stellen belegt und über das aus den Copialettere Bekannte hinaus erweitert und vertieft. Wir erfahren Neues über Verdis Begriff der Melodie und Harmonie, über die Form des Melodramma, so z. B. eine kluge Verteidigung der Cabaletta, wir sehen ihn Vorteile und Nachteile des Repertoiretheaters und der Stagione erörtern. Die bekannten Reformvorschläge zur Gestaltung des Musiklebens im Königreich Italien hält Verdi nach dem Tode Cavours für undurchführbar (und in der Tat, erst das fascistische Regime macht mit Verdis Ideen Ernst!). Urteile über Musiker, über Berlioz, Gounod, Boito, Puccini u. a. decken sich mit ähnlichen, aus den Copialettere bekannten und treffen in aller Kürze den Nagel auf den Kopf. Nicht zuletzt sind Bemerkungen

über seine eigenen Werke aufschlußreich. Wieder und wieder überrascht die nüchterne Distanz, die unerbittliche Selbstkritik, eine des eigenen Wertes sich bewußte Bescheidenheit. Im letzten Brief an Arrivabene meldet Verdi ihm die Vollendung des Otello. Arrivabene schreibt gut, und seine Treue hat etwas Rührendes, wie denn die Erinnerung an die Freundschaft Goethes und Zelters naheliegt.

Für die Kenntnis Verdis ist der Carteggio mit Arrivabene seit den Copialettere das aufschlußreichste, unentbehrliche Dokument. Etwas Ähnliches gilt für die Verdi-Biographie Carlo Gattis. Sie will nichts anderes sein als eine Biographie. Ohne den Ehrgeiz nach dem Standwerk gibt sie doch in einer ganzen Reihe von strittigen Fragen die definitive Entscheidung. Die Ergebnisse einer ganz ungewöhnlich fleißigen und subtilen Quellen- und Archivarbeit, zerstört sie alteingewurzelte Legenden und vermittelt gesicherte Tatsachen. Gatti bringt zunächst einmal erwünschte Klärung der Jugendgeschichte Verdis. Das Familienbuch der Barezzi, dann der von 1844 bis 1849 dauernde Briefwechsel zwischen Emanuele Muzio und Antonio Barezzi geben erwünschte Einsicht in die Jahre der ersten Lehr- und Schaffenszeit. Die wahren Sachverhalte in der strittigen Angelegenheit der Ablehnung des jungen Verdi durch die Prüfungskommission des Mailänder Konservatoriums werden herausgearbeitet. Die Fétis-Legende, der Verdi selbst durch einen Brief an Caponi vom 13. Oktober 1880 zum mindesten nicht den Boden entzog, wird dahin rektifiziert, daß der junge Verdi, als Klavierspieler in Busseto gefeiert, beim Vorspiel vor dem gestrengen Klavierpädagogen Angeleri nicht genügte. Gatti berichtet auch über die wenigen Kompositionen Verdis aus der Bussetaner Zeit, die sich der Vernichtung durch Verdi entzogen. Der Vergleich mit den bescheidenen Anfängen Wagners liegt nahe.

Jede einzelne Oper wird in ihrer Genesis in einem eigenen Kapitel dargestellt, zahlreiche Anmerkungen und Literaturnachweise unterbauen den chronologischen Gang der Lebensgeschichte. Den glühenden Patrioten Verdi hat ein glänzend zusammenfassendes Kapitel zum Gegenstand. Die Schilderung Giuseppina Strepponis verrät psychologische Einfühlung. Auf eine erstmals erschlossene Quelle, den Briefwechsel zwischen der Strepponi und dem Faktotum Corticelli, geht die Darstellung der russischen Reise („Forza del destino") zurück. Ungemein wichtig die Vorgeschichte des Otello und Falstaff, die auf die zu erwartende Veröffentlichung der Briefe Verdis an Boito gespannt macht, so viele menschlich schöne Dinge aus dieser einzigartigen Zusammenarbeit werden mitgeteilt.

Ohne durch gesuchte literarische Form zu brillieren, weiß Gatti seine umfängliche Arbeit durch kulturgeschichtliche Querverbindungen zum zeitgenössischen Leben hin zu erweitern und zu bereichern. Tafeln und Faksimiles wie in Albertis Buch, dann ein mit minutiösem Fleiß gefertigter Namenindex vervollständigen das Werk, das für das Biographische neuen gesicherten Grund legt. Freilich, gerade durch diese seine Vorzüge macht uns das ausgezeichnete Buch Gattis das Fehlende doppelt fühlbar: die Untersuchung des musikalischen Werkes Verdis nach Form und Inhalt, die Einreihung und Stellung innerhalb des Jahrhunderts. Manches ist italienischerseits schon geleistet, viel bleibt noch zu tun. Basevi und Destranges sind veraltet, Soffredini ist mehr analytisch, Ciampellis Übersicht eine erste allgemeine Einführung. Neben Bonaventura, Lualdi, Pannain u. a. hat Andrea della Corte in seinen ausgezeichneten Bändchen über Aïda, Otello, Falstaff (Mailand, Bottega di Poesia, 1923—25) Wesentliches und Eigenes geleistet. Von ihm, der in einer geistreichen Skizze „Conclusioni verdiane" (Antologia della Storia della Musica, Paravia 1929, S. 77ff.) schon das Gerüst für einen größeren Bau errichtet, könnten wir den gewichtigen Tribut erwarten, den die italienische Musikwissenschaft dem Genius Verdi schuldet.

Willi Schmid (†)

Teuscher, Hans. Christ ist erstanden. Stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Weise von den Anfängen bis 1600. (= Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 11.) 8°, 100 S., 2 Tafeln. Kassel 1930, Bärenreiter-Verlag.

Die vorliegende Arbeit zeugt von großem Fleiß und gewissenhafter Zusammentragung des Materials. Nicht weniger als 45 verschiedene Bearbeitungen des „Christ ist erstanden" werden ausführlich analysiert. Der Referent sieht sich angesichts dieser Materialfülle völlig außerstande, jede einzelne Analyse des Verfassers nachzuprüfen. Das hieße, dessen Arbeit noch einmal tun. Er ist also notgedrungen darauf angewiesen, nur das Wesentliche zu behandeln.

Der Versuch, „anhand der Analysen der 45 (der Verfasser schreibt 54!) gesammelten mehrstimmigen Bearbeitungen über die gleiche Melodie ‚Christ ist erstanden' eine Darstellung des deutschen Motettenstils von den Anfängen des 15. Jahrhunderts bis 1600 zu geben", beansprucht zweifellos Interesse.

Ob er gelungen ist und mit den Methoden des Verfassers überhaupt gelingen konnte, bleibe vorläufig dahingestellt. Ein vorbereitendes Kapitel über die Geschichte des Textes bis zum Einsetzen der mehrstimmigen Bearbeitungen und ein ebenso vorbereitendes über die Geschichte der Melodie bis zum selben Zeitpunkt bringen in erfreulicher Knappheit einige Daten zur Entwicklung von Wort und Weise. Der Text ist zum ersten Male 1325 erwähnt. Der Versuch, auch die 2. Strophe, die erst Anfang des 16. Jahrhunderts aufgezeichnet vorliegt, schon für den Beginn des 14. Jahrhunderts zu „belegen", ist nicht überzeugend gelungen. Er stützt sich auf den gleichen Inhalt und Reim zweier Verse des Innsbrucker Osterspieles. Wenn Orel (ZMW 1924/25) auf Grund melodischer Veränderungen zu dem Schluß kam, daß in der Entstehungszeit der Trienter Codices (Mitte 15. Jahrhundert) bereits die 2. Strophe bekannt war, so ruht diese Beweisführung auf evidenten Erscheinungen, die schwerlich zu übersehen sind. Daß aber zwei Textstellen wie „seit daß er erstanden ist, so loben wir den Herrn Jesum Christ" und „sollen wir loben den heiligen Christ, der von dem Tode erstanden ist", wobei die übrigen Verse der beiden Dichtungen völlig verschiedene Fassung haben, das Vorhandensein der 2. Strophe zu Anfang des 14. Jahrhunderts wirklich „belegen" sollen, scheint mir doch stark übertrieben zu sein.

Die Untersuchung über die mögliche Urform der Melodie endet mit einer nicht endgültigen Lösung. Die Melodie, die der Verfasser als „der Urform am nächsten" kommend bezeichnet, entspricht bis auf das fehlende Alleluja der heute im Kirchengesang gebräuchlichen. Die Analyse der verschiedenen Versionen ergibt für den Typ des Alleluja bzw. Kyrieleis 4 Formen, von denen die übrigen als Varianten abzuleiten sind.

Nach diesen Vorbemerkungen werden die Texte der mehrstimmigen Bearbeitungen verglichen, um evtl. Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kompositionen nachweisen zu können. Das Ergebnis ist, wie man nicht anders erwarten konnte, recht mager. Es werden 2 ober- und 2 mitteldeutsche Fassungen festgestellt, wozu übrigens die Fundorte dieser Fassungen einen ebenso guten Anhaltspunkt geben wie die Textgestaltung.

Mit diesem Kapitel beginnt die Behandlung des eigentlichen Themas der Arbeit. Es sei hier kurz der methodische Gang geschildert. Als Ausgangspunkt wählt der Verfasser die c. f., die nach der Lage im mehrstimmigen Satz, nach ihrer melodischen Struktur und nach ihrer „rhythmischen Quantität" untersucht werden. Es folgen dann die Analysen der Sätze, die 45 Seiten füllen. Die „Einzeluntersuchungen über Satztechnik" ergänzen auf weiteren 17 Seiten die Analysen, so daß für diesen Teil der Arbeit im Ganzen 62 Seiten gebraucht werden. Der weitere Verlauf der Untersuchung gelangt endlich zum 6. Kapitel „Einordnung der Bearbeitungen; Zusammenhänge, die sich aus den Einzeluntersuchungen ergeben und Nachweise über die Verfasserschaft anonymer Bearbeitungen", wozu 9 Seiten ausreichen.

Wenn in dieser kurzen Übersicht Seitenzahlen genannt werden, so soll damit gezeigt werden, daß das für das wissenschaftliche Ergebnis der Arbeit wesentliche 6. Kapitel mit einem Siebentel des Raumes abgefertigt wird, der für die Teiluntersuchungen beansprucht wurde. Offenbar liegt hier ein methodisches Verfahren vor, mit dem man sich einmal auseinandersetzen muß. Für jeden, der das Buch durcharbeitet, ist es unmöglich, jeder Analyse nachzugehen, da ihm das Material selbst zum großen Teil nicht zugänglich ist und außerdem dann die Arbeit des Verfassers überflüssig wäre. Es kann uns also nur das Resultat der analytischen Arbeit interessieren. Dieses Resultat sollte, wie man festhalten muß, „eine Darstellung des deutschen Motettenstils von den Anfängen des 15. Jahrhunderts bis 1600" sein. Wenn man wirklich zugeben wollte, daß es erreicht wäre, so müßte man schon jede kleine Bemerkung aus den Einzelanalysen sammeln und sich daraus dann eine „Darstellung des Motettenstils" zurechtbauen. Das aber kann der Sinn einer Arbeit mit so hohen Ansprüchen doch nicht sein. Der Kernfehler des Verfahrens liegt darin, daß der Verfasser uns jede kleine Teilanalyse mitmachen lassen will, wozu wir aus eben erwähnten Gründen garnicht in der Lage sind. Er blättert gewissermaßen Zettel für Zettel seiner Kartothek weiter und erspart sich und uns auch nicht die kleinste Nebenbemerkung. Das heißt, er zeigt uns, in welcher Weise er gearbeitet hat, aber er gibt kein ausreichendes Ergebnis dieser emsigen Arbeit. Alle methodischen Hilfsmittel sind aber doch nur Vorbereitung und haben nur Sinn, wenn sie in den Dienst der Bereicherung unserer Erkenntnisse gestellt werden. Es ist zweifellos auch beim Verfasser manche wesentliche Bemerkung zu finden, aber sie geht unter in der unübersichtlichen Fülle von Analysen. Der gesamte Aufbau der Arbeit geht auf einen falschen methodischen Ansatz zurück, auf die Absicht, alle Untersuchungskriterien und -verläufe bis aufs Kleinste in die Darstellung einzusetzen. Das ist ein sinnloses

Gründlichkeitsbestreben, denn die Materialfülle wird nicht beherrscht und gebändigt, sondern wächst dem Verfasser über den Kopf. Das Resultat ist eine Statistik, keine historische Darstellung. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man die beiden Tabellen betrachtet, von denen die eine die c. f. der mehrstimmigen Bearbeitungen, die andere die Stimmeinsätze der imitatorisch angelegten Sätze bringt. Den Sinn dieser beiden tabellarischen Übersichten für das Ziel der Arbeit vermag ich nicht recht zu erkennen.

Damit ist allerdings über die Methode der stilistischen Untersuchung, die der Verfasser anwendet, noch nichts gesagt. Um diese zu behandeln, greife ich als Beispiel die Sätze Nr. 16 und 17 heraus. Sie stammen von Stephan Mahu und Arnold de Bruck und sind leicht zugänglich (DDT 34, Nr. 26 und 20). In der Analyse des ersten dieser beiden führt der Verfasser eine genaue Darlegung der Einzelstimmen-Führung durch, in der sich manche treffende Bemerkung findet. Bei der Besprechung des Tenor II (3. Stimme in der Neuausgabe) hätte ein Hinweis auf den Vagans-Charakter das Melos sofort knapp und zutreffend gekennzeichnet. Was aber darüber hinaus zu der Bearbeitung gesagt wird, beschränkt sich auf einige allgemeine Feststellungen. So heißt es: „In der Bearbeitung tritt als einzige Regelmäßigkeit die Wahrung des Abstandes der Tenor III (c. f.)-Einsätze auf. Bewegungsmäßig macht die Komposition einen unausgeglichenen Eindruck. Zäsuren durch Satzkadenzierung verursacht, kommen nicht vor. Alle Stimmen sind so ineinander geschoben, daß sie niemals zugleich eine Phrase beenden". Es folgt dann ein Hinweis auf die „eigenartige" Schlußbildung im Baß. Das ist alles, was der Verfasser zu der mehrstimmigen Fassung Mahus zu sagen hat. Es läßt eine genauere Charakterisierung des Satzes vermissen. Die Registrierung des „unausgeglichenen Eindrucks", den die Komposition „bewegungsmäßig" auf den Verfasser gemacht hat, genügt keineswegs, um Mahus Arbeit zu kennzeichnen. Diese „Unausgeglichenheit" beruht auf dem Wechsel von mehr linearen, rhythmisch bewegten und mehr Note gegen Note gesetzten, ruhigeren kleinen Abschnitten. Bewegt sind dabei die dreistimmigen, ruhiger die fünfstimmigen Stellen. Diese Mischung bringt doch eine gewisse Regelmäßigkeit in die Komposition. Gerade das macht die Technik Mahus aus, daß die ab und zu durchbrechenden akkordischen Ansätze immer wieder in die gekräuselte Linienführung der Tricinien sich auflösen. Die Vermeidung der Kadenzzäsur trägt dazu bei, diese Ansätze jedesmal schnell wieder zu verwischen. Der Verfasser hat sich wohl zu sehr von seiner Blickrichtung auf die c. f.-Weise beeinflussen lassen und dabei übersehen, daß diese nur Anlaß zur Konstruktion eines Gebildes mit eigenen Gesetzen geworden ist, in dem sie nur bedingt formbildend wirkt.

Die Analyse des dreiteiligen Satzes von Arnold de Bruck krankt an derselben Fixierung an die Einzelstimmführung. Dabei hat der Verfasser übersehen, daß der Diskant in der Prima pars mindestens mit demselben Recht als Träger des c. f. bezeichnet zu werden verdient wie der Tenor. Entgangen ist ihm auch, daß in diesem Teil die Liedweise die Form bestimmt. Vers für Vers wird behandelt. Wenn auch T. 16 eine starke Zäsur bringt, so ist doch nicht zu verkennen, daß in T. 7 und 22 ebenfalls, wenn auch schwächere, Einschnitte vorliegen. Alle Zäsuren treten erst dann ein, wenn der Baß eine Phrase beendet hat. Richtig ist, daß die Prima pars „stark harmonisch-funktionell gebunden" ist. Die „zahlreichen Kadenzschritte des Basses: V—I mit gleichzeitiger Kadenzierung der anderen Stimmen", die der Verfasser feststellen zu können glaubt, kann ich dagegen nicht finden. In der Secunda pars sieht der Verfasser richtig, daß das „Bild des Chorklanges ein anderes ist als im vorhergehenden Teil". „Infolge fehlender Teilung durch eine Cäsur ist das Maß für eine künstlerische dynamische Anlage verlorengegangen. Bewegungsmäßig (Notenwerte) zeigt sich kein Prinzip." Mir scheint hier eine verhängnisvolle Einseitigkeit in der Formbeurteilung am Werke zu sein. Die Zäsur als Maßstab für die „künstlerische dynamische Anlage", das erinnert stark an die schulgerechte, nach Symmetrien fahndende Formenlehre. Das Maß für diese Anlage hat hier im 2. Teil des besprochenen Werkes wohl nur gewechselt, ist aber keineswegs verlorengegangen. Der Verfasser spricht selber davon, daß in den beiden ersten Versen eine „Verdichtung des Chorklanges" zum Versende hin festzustellen ist. Darin liegt nach meiner Meinung sowohl ein Maß für die „künstlerische dynamische Anlage" als auch ein bewegungsmäßiges Prinzip. Denn die Verdichtung wird erreicht durch allmähliche bewegungsmäßige Steigerung zu kleineren Notenwerten hin, von Semibreven bis zu Semiminimen. Entgangen ist dem Verfasser aber auch der Einschnitt in T. 25, der durch die gehaltene Note des Diskant nur schwach verdeckt wird, und das vollkommen neue Ansetzen im selben Takt bei den Worten „so loben wir den Herren Jesum Christ" mit der charakteristischen Betonung der Tonrepetition, die durch

den kanonischen Stimmeinsatz verstärkt wird. Hier liegt doch wohl künstlerische Anlage vor, die offenbar bewußt den genannten Vers besonders herausstellen will. Die Analyse der Tertia pars, die die kunstvolle kanonische Stimmführung richtig hervorhebt, möge hier übergangen werden, um den Raum der Zeitschrift nicht übermäßig in Anspruch zu nehmen.

Es scheint mir nach den eben behandelten Satzanalysen, als ob der Gesichtswinkel einer c. f.-Betrachtung für eine so eingehende Arbeit reichlich eng ist. Solange der c. f. selber in seinen Wandlungen beobachtet wird, kann man allerlei Erkenntnisse zur Gestaltung der Weise innerhalb mehrstimmiger Bearbeitungen verschiedener Komponisten gewinnen. Will man aber eine stilkritische Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen dieser Weise vorlegen, die eine Entwicklung der Satztechnik herausarbeiten soll, so kommt man mit Einzelstimmenanalysen und knappen Bemerkungen über den Satz nicht aus. Schließlich ist die mehrstimmige Komposition über einen c. f. nicht nur eine Summe von mehreren Stimmen, sondern eine Eigenstruktur, der sich die Einzelstimme einordnet.

Außerdem ist es ganz unmöglich, anhand einer Weise und ihrer Bearbeitungen eine stilistische Entwicklung restlos aufzuzeigen, wenn man keinerlei Bezug nimmt auf allgemeine stilistische Kriterien, die unter Umständen erst das nötige Licht auf den zu behandelnden Spezialfall werfen. Teuscher geht auch hier nicht den richtigen Weg. Ein einzelner Satz z. B. von Arnold de Bruck kann überhaupt keine bindende Auskunft über dessen Stellung innerhalb der Entwicklung des Motettenstils geben. Dazu gehören Vergleiche mit anderen Kompositionen desselben Meisters. Man kann aber im übrigen auch dann noch nichts Endgültiges über diesen Motettenstil sagen. Eine Untersuchung, die weder Zeitstil noch Vorbild berücksichtigt, muß zu schiefen Ergebnissen gelangen. Der deutsche Motettenstil ist ohne diese beiden Faktoren garnicht stilkritisch zu erfassen. Selbst dann aber, wenn man dem Verfasser für seine Spezialstudie das Recht einräumt, sich nur auf sein „Christ ist erstanden" zu beschränken, muß man betonen, daß er sein Vorhaben nicht durchgeführt hat. Eine Entwicklung der Satztechnik wird nicht gezeigt. Es scheint, als verfüge der Verfasser noch nicht über das nötige stilkritische Rüstzeug, um eine solche Arbeit überhaupt leisten zu können. Statistik und Forschung sind beileibe nicht dasselbe. Hans Albrecht

Neuausgaben alter Musikwerke

Auserlesene deutsche Gesänge für drei Stimmen. Der erste Teil für Knaben oder Frauen von Lechner, Langius, Le Maistre. Hrsg. und für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Ernst Fritz Schmid. 8°, 2 + 18 S. Augsburg (1926), Bärenreiter-Verlag.

Zu der in Heft 4 des gegenwärtigen Jahrgangs der ZMW auf S. 254f. abgedruckten Besprechung von Hans Albrecht möchte ich mir als Herausgeber der genannten Sammlung einige Bemerkungen gestatten. Es ist sehr zu begrüßen, daß nunmehr in der ZMW verschiedentlich Besprechungen nachgeholt werden, die schon seit vielen Jahren fällig und bisher unterblieben waren. Es dürfte aber kaum angängig sein, Erscheinungen, die bald ein Dezennium zurückliegen und damals unter wesentlich anderen Umständen als den gegenwärtigen ihre Aufgabe erfüllten, mit dem Maßstab der neuesten Zeit zu messen, wie dies im vorliegenden Fall geschieht. Es ist ebenso leicht als kurzsichtig, heute von einem Standpunkt, zu dem die getadelten Vorstufen in organischer Entwicklung geführt haben, frühere Bemühungen zu verurteilen. Die zahlreichen praktischen Ausgaben alter Musik seitens der deutschen Jugendmusikbewegung, für die tatsächlich gerade in der Form der Auswahl seinerzeit lebhaftes Bedürfnis bestand, haben der deutschen Musikwissenschaft erst die lebendige, volkverbundene Wirkungsmöglichkeit verschafft, die sie heute schon in so erfreulichem Maße besitzt. Dafür sollte man dankbar sein und Bestrebungen, die zu ihrer Zeit unstreitig notwendig und fruchtbar waren, nicht allzu kleinlich bemängeln, auch wenn ihnen hier und dort Schwächen anhaften mögen, von denen gerade die musikalische Jugendbewegung gar mancherlei aufzuweisen hat. Hier wird man als zünftiger Musikwissenschaftler umso vorsichtiger sein müssen, als man sich bewußt ist, wie mangelhaft gerade die meisten unserer „Gesamtausgaben" sind; da fallen Vergleiche in Bezug auf wissenschaftliche Akribie leider nicht selten sehr zu Gunsten der Veröffentlichungen der Jugendmusikbewegung aus!

Daß Auswahlen und Sammlungen nicht das Erstrebenswerte für die Wissenschaft sein können, ist selbstverständlich; die musikalische Praxis aber hat sie mit Recht gefordert. Der Rezensent möge die Teutschen Villanellen Lechners oder die Neuen Deudschen Lieder des Langius in ihrer Gesamtheit erst einmal genauer prüfen, ehe er die Auswahl für die Praxis, als welche sich die in Frage stehende Veröffentlichung ausdrücklich bezeichnet, so streng verurteilt. Die musikalische Kunstübung hätte mit sehr vielen Stücken in textlicher wie musikalischer Hinsicht nichts anzufangen gewußt, und dies nicht nur vor acht Jahren, sondern noch heutigen Tages. Ich stehe, obwohl selbst Wissenschaftler, nicht an, der Bemängelung praktischer Auswahlen das peinliche Wort vom papierenen Friedhof der Denkmäler und Gesamtausgaben, das die lebendige Kunstübung leider manches Mal nicht ohne Grund ins Feld führt, entgegen zu halten. Solange es eine Wissenschaft gibt, wird sie freilich immer Bezirke umfassen, die der kurzsichtigeren Praxis einer Gegenwart ein Buch mit sieben Siegeln oder eine Torheit dünken. Solange es aber eine lebendige, jugendliche Kunst und Kunstübung gibt, wird es auch Fragen geben, in denen sich die Wissenschaft der Praxis gegenüber duldsam erweisen muß, solange es sich nicht um wichtigere handelt, als es die berührten sind. Das Fallen der Grenzen zwischen wissenschaftlicher und „Gebrauchs"-Editionspraxis, wie es der Rezensent fordert, wird daher bis zu einem gewissen Grade wohl immer ein frommer Wunsch bleiben. Ein Optimum der möglichen Vereinigung beider Grundsätze bleibt immerhin stets erstrebenswert und wurde auch in den Ausgaben der musikalischen Jugendbewegung vielfach mit bestem Willen und ernstestem Bemühen angestrebt.

Zum vorliegenden Fall sei noch bemerkt, daß nicht recht einzusehen ist, warum der Rezensent nicht die ganze veröffentlichte Reihe, die aus drei Heften (H. I für Oberstimmen, H. II für gemischte Stimmen, H. III für Männerstimmen) besteht, besprochen hat. Alle drei Hefte sind seit vielen Jahren im Handel und sämtlich bereits in II. Auflage erschienen. Weiter darf für die getadelte Reihenfolge erwähnt werden, daß auf sie bei der Wirtschaftslage unserer Zeit in derartigen Fällen auch der Verleger aus Gründen der Sparsamkeit, wie sie drucktechnische Ökonomie gebietet, Einfluß zu nehmen pflegt. Daß die Ausgabe der Praxis einen auch wissenschaftlich möglichst einwandfreien Text darbietet, der durch die ausführlichen Bemerkungen des Vorworts, Fußnoten usw. genau und sorgfältig umschrieben ist, sei hier noch nachgetragen. Ähnliches gilt übrigens auch für die von Hans Albrecht gleichzeitig besprochene Sammlung „Nun singet und seid froh" von Hermann Meyer und Karl Vötterle (Augsburg 1926).

Ernst Fritz Schmid

Mitteilungen der DGMW

Ortsgruppe Berlin

Am 27. Juni sprach der Leiter des Staatl. Phonogrammarchivs Dr. Marius Schneider über die „Mehrstimmigkeit bei den Naturvölkern, Ursprung und erste Erscheinungsformen".

Mehrstimmigkeit entsteht dadurch, daß zwei Sänger gleichzeitig eine Melodie in verschiedener Weise vortragen (Variation). Wenn zwei Versionen zugleich erklingen, so entstehen an den voneinander abweichenden Stellen Mehrklänge.

Im Primitivstadium (Helligkeitsunterschiede der Melodik) scheinen diese Mehrklänge nur durch die subjektiv bedingte verschiedene Vortragsweise (durch ein mangelndes Können in Unisono zu singen?) bestimmt zu sein.

Im tonigen Stadium wird aus den ursprünglich gleichberechtigten Stimmen eine Hauptmelodie und eine Nebenmelodie. Die letzte setzt sich aus den gleichen Tönen wie die Hauptmelodie oder aus Vertretungstönen zusammen. Die Vertretungstechnik setzt aber eine tonal festorganisierte Melodiestruktur bzw. eine Tonalität voraus. Diese tritt in einer fünf-, sechs- oder siebenstufigen Reihe (*c d f g a c*, *g a c d e f g*, *d e f g a h c d*) auf. Die beiden letzten Reihen sind aus der ersten abgeleitet (durch Quintengeneration von *f* aus) und implizieren sie. Da harmonische Intervalle nur tonale Vertretungstöne haben, so treten nur — je nach der Tonalität — folgende Mehrklänge auf:

Harm. Intv.	245	3457	235	235	24	34	235	245
Tonalität	*c*	*d*		*f*	*g*	*a*		*c*
	g	*a*		*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
	d	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*

Diese Möglichkeiten treten je nach der Kultur in verschiedenen Formen auf: Variantenheterophonie, Bordun in zahlreichen Varianten, Kanon, Pendelbewegung, tonale Polyphonie, diskantierender Satz, Wechselgesang mit Überlappen, Parallelismus mit zahlreichen Varianten.

Da die Nebenstimme nur ein tonaler Kommentar zur Hauptstimme ist, so verlaufen beide Stimmen in der gleichen Tonalität. In der abgeleiteten Tonalität können jedoch Tonalitätsmischungen und Tonalitätswechsel entstehen. Aus diesem Verhältnis erklärt sich auch die entwicklungsgeschichtliche Priorität der subdominantischen Funktion.

An den Vortrag schloß sich eine anregende Diskussion, an der Dr. Hohenemser, Dr. Nüll, Cornelissen und Prof. Schünemann teilnahmen. G. Sch.

Mitteilungen

– Privatdozent Dr. Walther Vetter (Breslau), der seit einigen Jahren vertretungsweise an der Universität Hamburg lehrte, ist vom Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

– Prof. Dr. phil., Dr. litt. h. c., Dr. sc. h. c., Dr.-Ing. h. c. Felix Krueger, der Nachfolger Wilhelm Wundts als Ordinarius der Philosophie und Direktor des Psychologischen Instituts an der Universität Leipzig und derzeitige Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, vollendete am 10. August das 60. Lebensjahr. Der hervorragende Psychologe ist auch um die Musikwissenschaft hoch verdient durch seine langjährigen umfassenden Arbeiten zur Theorie der Konsonanz, auf Grund deren er sich 1903 bei Wundt in Leipzig habilitierte. Dem Jubilanten wurde eine Festschrift überreicht.

– Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Frankfurt (M.) hat im vergangenen Sommersemester seine musikalischen Veranstaltungen unter Leitung von Prof. Dr. Gerber (Gießen) wieder aufgenommen. Ein besonders bemerkenswerter Abend „Alte Vokal- und Instrumentalmusik" mit Werken von Joh. Phil. Krieger, Jac. Greber, Quantz und Joh. Bernh. Bach fand als Nachtmusik im Garten des Manskopfschen Musikhistorischen Museums statt. Die Rundfunkübertragung der bei dieser Gelegenheit auf Platten aufgenommenen Werke ist durch den Frankfurter Sender in Aussicht genommen.

– Das Collegium musicum der Universität Greifswald veranstaltete am 16. Juli nach siebenjährigem Bestehen seinen 40. Offenen Abend. Die mit Begeisterung aufgenommenen Darbietungen umfaßten Werke von Händel (Concerto grosso op. 6, 3), Telemann (Konzert für 4 Violinen, hrsg. von Engel) und Bach (Triosonate *G*, Klavierkonzert *A*, Ouvertürensuite *h* mit Flöte). Prof. Hans Engel, der das Collegium musicum gegründet hat, hatte wie immer die Leitung und spielte auch das Klavierkonzert.

– Alte pommersche Meister bei der 700-Jahrfeier der Stadt Stralsund. Die Stadt Stralsund begeht dieses Jahr die Feier ihres 700jährigen Bestehens. Unter den vielen auch volkstümlichen großen Darbietungen wurden und werden noch dabei auch Werke alter pommerscher und besonders Stralsunder Meister aufgeführt, die vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Greifswald unter Leitung von Prof. Dr. Hans Engel, dem die Wiederentdeckung dieser alten pommerschen Meister zu danken ist, bearbeitet wurden. Zur Aufführung kamen und kommen Werke von Vierdanck, Movius, Struck, Hertel, Raupach; von letzterem eine Klaviersonate und ein danach von Mozart bearbeitetes Konzert. Auch Minnelieder des Fürsten Wizlav von Rügen werden erklingen. Den tiefsten Eindruck machten bisher zwei große geistliche Konzerte von Vierdanck, in denen sich dieser durchaus zur Höhe seines Lehrers Schütz erhebt und sich als begnade-

ter Musiker erweist. Die Aufführung fand am 1. Juli in der prachtvollen, im Innern die ursprüngliche bunte Bemalung zeigenden Nikolaikirche im Rahmen eines musikalischen Gottesdienstes statt. Teile der Veranstaltungen werden auf den Rundfunk übertragen.

– Die Neue Bachgesellschaft (Geschäftsstelle: Leipzig, Nürnberger Str. 36) verschickte soeben das Programm des 21. Deutschen Bachfestes, das vom 6.—8. Oktober d. J. in Bremen stattfindet. Das dreitägige Fest umfaßt: Motette, Kantatenabend, Orchesterkonzert, Kammermusik, Orgelkonzert, Mitgliederversammlungen, Vorträge und, als Abschluß, Aufführung der *h*moll-Messe. An größeren Gesangswerken Joh. Seb. Bachs werden außer der Messe geboten: Die Kirchenkantaten Nr. 49, 69, 100, 101 und 130, das *D*dur-Sanctus, die Motette „Komm, Jesu, komm", die weltlichen Kantaten „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" und „Non sa che sia dolore". Von Instrumentalwerken: Das 2. Brandenburgische Konzert, das 1. Konzert für Cembalo solo, das 6. Konzert für Cembalo mit 2 Blockflöten, das *d*moll-Konzert für drei Cembali; ferner die Solowerke: Violin-Partita *C*dur, Cembalo-Partita *e*moll, der Klavierübung 3. Teil für Orgel. Außerdem verzeichnet das Programm Gesangswerke von Calvisius, Praetorius, Buxtehude, Altnikol (Motette: Befiehl du deine Wege), Kammermusikwerke von Wilhelm Friedemann Bach (Trio *D*dur für 2 Flöten und Cembalo), Joh. Christian Bach (Fagottkonzert) und Benedetto Marcello (Oboenkonzert), Orgelkompositionen von Joh. Gottfried Walther und Georg Böhm. — Leitung: Richard Liesche.

– Die Kasseler Musiktage sind Ausdruck einer musikalischen Gesinnung, die durch Förderung der Hausmusik und Verbreitung entsprechenden Sing- und Spielgutes die Verwurzelung der Musik im Leben des Menschen als Kern einer echten Musikpflege zu erreichen sucht. Der Verlauf der Kasseler Musiktage 1933 veranlaßte den „Arbeitskreis für Hausmusik", sie zu einer alljährlich wiederkehrenden Veranstaltung zu machen; in diesem Jahre finden sie vom 21. bis 23. September statt. — Aus dem Programm wird mitgeteilt: Erste Geistliche Abendmusik: Reformationschoräle in ursprünglichen Fassungen, im Wechselgesang zwischen Gemeinde (einstimmig, a cappella), Chor und Orgel in alten und neuen Sätzen. Gesellige Musik: Das deutsche Volkslied, in wechselnder Besetzung gesungen und gespielt von Teilnehmern, Chor und Solisten. Musikalisches Rätselraten. Kammermusik: Werke der Barockzeit für Singstimme, Streich- und Blasinstrumente und Cembalo. Triosonate von Corelli, 6. Brandenburgisches Konzert von Joh. Seb. Bach. Hausmusik. Ausgewählte Hausmusikliteratur vom Mittelalter bis zur Zeit der Klassik. Zweite Geistliche Abendmusik: Geistliche Konzerte und Kantaten von Weckmann, Schütz, Buxtehude und J. S. Bach für Solostimmen, Violinen, Gamben, Cembalo und Positiv. Vortrag. Vorführungen. — Die künstlerische Leitung ist August Wenzinger (Hagen-Kabel) übertragen. Anschließend an die Kasseler Musiktage finden Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde vom 24. bis 26. Sept. statt. Leitung: Katharina Ligniez.

September	**Inhalt**	1934

	Seite
Georg Schünemann (Berlin), Jean Pauls Gedanken zur Musik I	385
Ernst Hermann Meyer (Berlin), Gerhard Dießener	405
Egon Wellesz (Wien), Studien zur byzantinischen Musik [Schluß]	414
Kleine Beiträge	423
Bücherschau	427
Neuausgaben alter Musikwerke	445
Mitteilungen der DGMW	446
Mitteilungen	447

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 11. Oktober 1934

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 10 Oktober 1934

Beethovens Skizzen und ihre Gestaltung zum Werk

Von

Oswald Jonas, Berlin

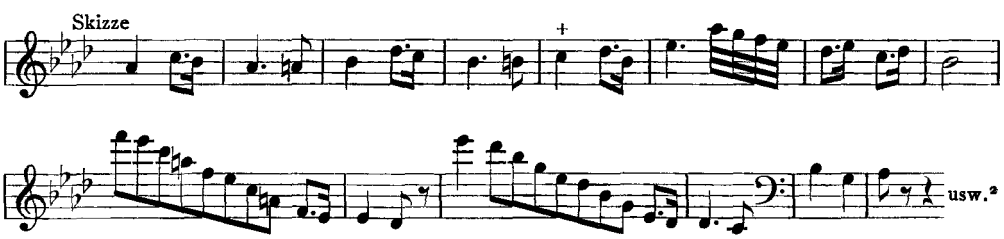
Die Erkenntnis, welch große Bedeutung die Beethovenschen Skizzen für das Erfassen seiner Werke haben, hat in letzter Zeit erfreulicherweise sehr zugenommen. Wesentlich hat dazu wohl die Neuauflage Nottebohms „Beethoveniana“ [1], dieser unerschöpflichen Fundgrube, beigetragen. Jahrzehnte hindurch war das Werk, das einst Brahms seinem Verleger zum Druck empfohlen hatte, vergriffen gewesen. So war es auch kein geringes Verdienst Heinrich Schenkers, bereits 1912 in seiner Analyse der 9. Symphonie nachdrücklichst auf das Nottebohmsche Werk hingewiesen zu haben. Schenker hat hier die Skizzen einer eingehenden kritischen Untersuchung unterzogen, ebenso später in seinen Erläuterungsausgaben der letzten Sonaten. Wenn bis dahin der Wert der Skizzen noch wesentlich darin gesehen worden war, daß sie uns über die Entstehungszeit der einzelnen Werke wichtige Aufschlüsse geben, also vor allem als Material für den Historiker und Biographen galten, so war jetzt ihre Bedeutung als Erkenntnisquelle für die Kompositionskunst Beethovens und damit aber für die Kompositionskunst überhaupt in den Vordergrund gerückt. Nottebohm selbst hat noch einen wesentlich historischen Standpunkt eingenommen, was schon aus seinen Kürzungen bei den Skizzenzitaten hervorgeht. Freilich konnte auch aus andern Gründen nur ein Bruchteil aus dem riesigen Material geboten werden; Nottebohm berichtet z. B., daß die Vorarbeiten Beethovens zum Quartett op. 131 wenigstens dreimal soviel Raum einnehmen als die autographe Partitur, und von den letzten Takten des Variationensatzes führt er allein 15 Fassungen an, die der endgültigen vorausgegangen waren. Dieses Abkürzungsverfahren hat Nottebohm sogar in der Herausgabe der beiden Skizzenbücher von 1801 und 1803 beibehalten, wenn-

[1] Bei C. F. Peters.

gleich hier wenigstens die Skizzen zum 1. Satz der Eroica in solcher Vollständigkeit gebracht sind, daß man sich ein Bild vom Werden dieses Satzes machen kann (auch diese Publikation Nottebohms ist neu aufgelegt, und zwar herausgegeben von Paul Mies [1]). Umso wertvoller aber und begrüßenswerter ist die auch nicht vor langem herausgekommene vollständige Übertragung eines Notierungsbuches aus dem Besitz der Preußischen Staatsbibliothek durch K. Mikulicz [1]; dieses Skizzenbuch enthält vor allem die Arbeit Beethovens an den beiden Violinsonaten op. 23 und op. 24, dann die Skizzen zum Prometheusballett; — eine Bearbeitung des hier gebotenen Materials ist meines Wissens noch nicht erfolgt. Endlich sei das Buch von Paul Mies [1] genannt, in dem der Verfasser versucht, allgemeine Schaffensprinzipien aus den durch Beethoven erfolgten Abänderungen seiner Entwürfe abzuleiten; es scheint mir aber, daß sich die Betrachtungsweise in diesem Buch zu sehr im Schematischen verliert und Notwendigkeiten einer Änderung mehr aus „typischen Formeln" bezieht, als aus der Gestaltung des individuellen Werkes. In einer Zeit nun wie der heutigen, in der die Formen, die unsre Meister gepflegt haben, so stark in Mißkredit gebracht sind, erscheint es mir vor allem von Wichtigkeit, zu zeigen und immer wieder zu betonen, wie sehr die Meister nicht von leeren Formvorstellungen, von Formgespenstern ausgegangen sind, vielmehr mit Notwendigkeit bei der Gestaltung ihres Stoffes zu den Formen gelangt sind. Niemals haben sie ihren Stoff in vorgefaßte Formen gepreßt, sondern ihn stets nach seinen Bedürfnissen künstlerisch geformt. Die Formforderungen, denen sie sich unterwerfen, sind allgemeiner, höherer Natur, sie bedeuten ihnen kein Hemmnis, sondern Mittel der Gestaltung, die Mittel, die ihnen ermöglichen, ein mannigfaltiges und doch einheitliches Kunstganzes aus sich herauszustellen. Wir müssen uns nur frei machen von unseren formalistischen Vorurteilen, um endlich jene Mittel wie Tonalität, rhythmische Gleichgewichtsbestrebungen, Einheit des Stoffes, dann wieder Kontraste als Kunstforderungen höherer Art zu empfinden und zu werten, ohne die ein künstlerisches Gestalten überhaupt nicht möglich ist.

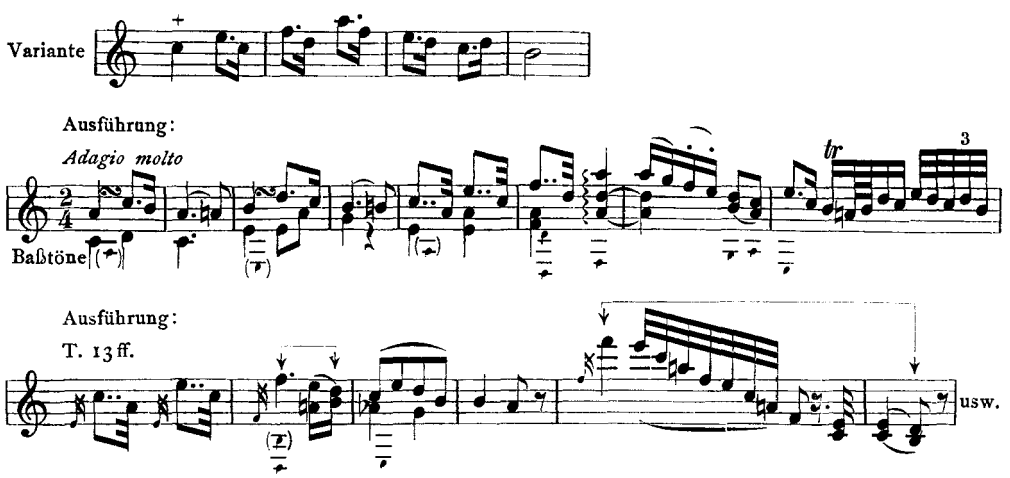
Gerade nun die Skizzen Beethovens ermöglichen zu verfolgen, wie seine Formen mit Notwendigkeit entstehen und wie Beethoven niemals dabei ist, ein leeres Schema mit Inhalt zu erfüllen. Wenn dies im folgenden an einigen Beispielen zu zeigen gelingt, ist der Zweck dieser Zeilen erreicht.

Es sei aus der Fülle des Materials zunächst eine Skizze zum Adagio der *c*moll-Sonate op. 10, Nr. 1 (Beethoveniana II, Stück IV) herausgegriffen:

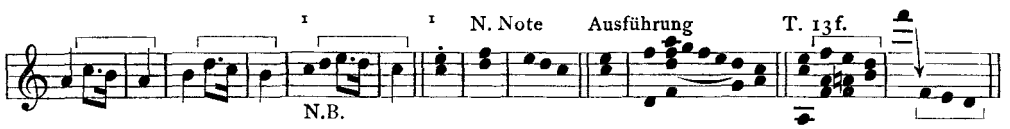


[1] Bei Breitkopf & Härtel.

[2] usw. = Zeichen von Nottebohm, d. h. es ist nur dieses Bruchstück von ihm veröffentlicht.



Als erstes dürfte hier auffallen, daß noch die Vorder- und Nachsatzkonstruktion fehlt (siehe den Ganzschluß in T. 14 der Skizze!), wie sie der *A'*-Teil des in vierteiliger Liedform geschriebenen Adagios aufweist. Sie ist also für Beethoven keine leere Formvorstellung, die zuerst da ist und nach der er sich in der Erfindung schon im voraus richtet, sondern sie fließt aus dem Stoff —, aus dem für die Musik unentbehrlichen Wiederholungsbedürfnis, wodurch wieder Vorteil für die Länge entsteht. Nun im Einzelnen: Takte 5—7 der Skizze zeigen noch allzu nackt die vergrößerte Wiederholung der hier nun fälligen Terzauskomponierung:



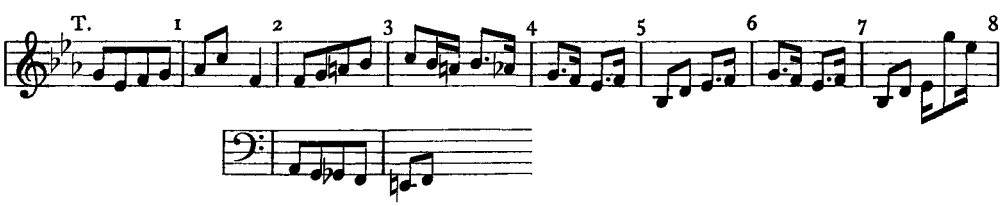
jedoch versucht auch schon die Skizze einer nun drohenden Monotonie zu begegnen und zwar durch Hinzufügung der Nebennote *f* (im *Des*-Klang), die überdies durch *As''* überhöht ist. Den bescheidenen Versuch der Skizze sucht bereits die Variante auszugestalten, hingegen verfällt diese wieder in den Fehler rhythmischer Monotonie. Die Ausführung knüpft wieder an die 32stel der Skizze an, überbindet aber das *As* und dehnt außerdem die 32stel zu 16teln, wodurch auch jetzt sowohl die IV. Stufe an Ausdehnung gewonnen hat, ferner in T. 8 der $^6/_4$-Akkord erreicht und die den Fluß hemmende Halbe vermieden wird. Zur Behebung der rhythmischen Monotonie werden auch noch die in verwandelt, wodurch eine gewisse innere Beschleunigung und ein engerer Zusammenschluß der T. 5—6 erreicht wird. (Siehe auch das Crescendo-Zeichen in der Sonate!) Nun zu den T. 9ff. der Skizze. Sie dürften zunächst aus dem Empfinden der Dürftigkeit der Harmonie in den vorangehenden Takten entstanden sein; keineswegs sind sie hier von jener organischen Wichtigkeit wie in der späteren Ausführung, eben weil der erläuternde Or-

[1] NB. Aus dieser Darstellung ist bereits ersichtlich, warum schon aus taktrhythmischen Gründen eine Vergrößerung der Wiederholung notwendig ist. Der Zweitakter wird gedehnt, um den vier vorangehenden das Gleichgewicht zu halten. (Vgl. dazu Thema der Sonate *A* von Mozart, sowie der Sonate op. 110 von Beethoven.)

ganismus der Form noch fehlt. Stellen sie doch in der Ausführung den modulierenden Teil zwischen *A'* und *A''* vor (von *As* nach *Es*), während die Skizze, wie schon oben bemerkt, noch auf *As* schließt. Da ist nun überaus lehrreich, wie gerade diese Takte die Bildung des Nachsatzes befruchten: bei der Verwendung der II. Stufe an Stelle der IV. Stufe (Sonate, T. 14), wodurch der melodische Zug hier nur bis *f''*, statt bis *As''*[1] geht und so das *f'''* mit seinem Abwärtsgang zum *des'* vorbereitet. Wie organisch wirken jetzt diese Takte, die in der Skizze noch ganz in der Luft hängen, — einerseits mit dem Vorangehenden so eng verknüpft, andrerseits nun selbst zur Dominante hinübermodulierend (T. 21f.). Wer würde beim Anblick des Adagios ahnen, daß die Erfindung der T. 17ff. der der T. 14ff. vorausgegangen waren, und wer kann vor dieser Kunst, die bemüht ist, jedem kleinsten Teilchen Leben und Notwendigkeit zu verleihen, von einem Formschema sprechen? Mies schreibt zu dieser Skizze (S. 75f.): „Die Skizze hat eine achttaktige Melodie, die etwa (!) nach dem Prinzip der dreimaligen Wiederholung — man beachte die gleiche Rhythmik — gedacht war; sie sollte nicht wiederholt werden. Die Variante fügte schon eine Sequenzverengung ein, aber die Spitze *As* lag schlecht. Die Endgestalt vermeidet das, beginnt die Fortspinnung sofort mit der Verengung, wiederholt mit veränderter Kadenz den Vordersatz, so daß das Ganze ein 16taktiger L(F)-Typus [Abkürzung für Lied-Fortspinnungs-Typus] wird". Dazu wäre folgendes zu sagen:

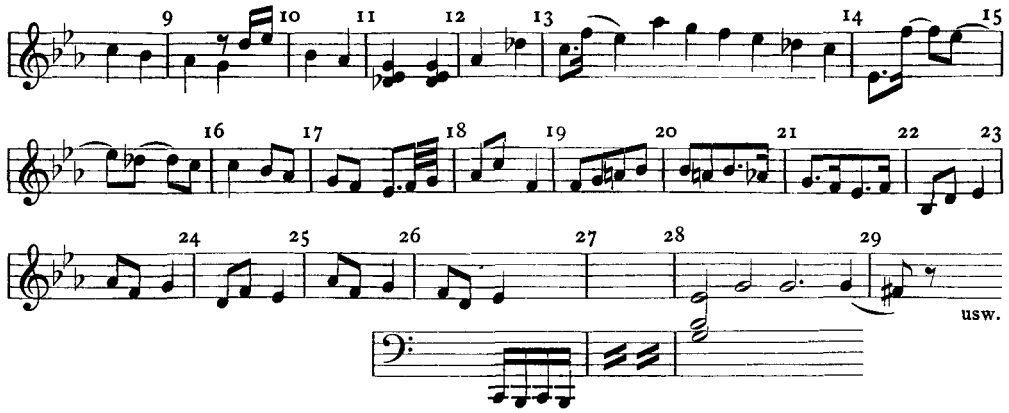
Die dritte Wiederholung wird gebracht, nur eben künstlerisch gestaltet, was der Skizze noch nicht gelingt; die Variante geht vor allem darauf aus, die Harmonie zu bereichern (IV. Stufe), die Spitze[2] liegt genau schon dort, wo sie in der Ausführung liegt, nur daß letztere auch den Abwärtsgang der ersten Skizze verwertet und dehnt, wie überhaupt hier von der Dehnung, künstlerisch gestaltet, geredet werden muß — die „Verengung" liegt nur nach außen im rhythmischen Kleinmotiv —; und die geniale Änderung im Nachsatz, die zur Vorbereitung der modulierenden Abwärtsbrechung dient, wird einfach als „veränderte Kadenz" erledigt. Von den Takten 9ff. der Skizze ist gar keine Erwähnung gemacht, bloß weil die Verwandlung des Achttakters in einen Sechzehntakter allzu schematisch ins Auge gefaßt und daher an den organischen Zusammenhang der T. 17ff. mit dem Vorausgehenden nicht gedacht wird.

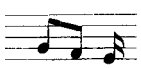
Deutlich sehen wir das Werden der ganzen Form im folgenden Beispiel, dem langsamen Satz der Violinsonate op. 96, *G*dur:

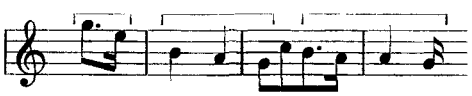


[1] Wodurch jetzt auch deutlich gemacht wird, daß im Klang der Ton *f* als Hauptton — eben als Nebennote von *Es* — gedacht ist. S. u.

[2] Überdies ist schon die Bezeichnung „Spitze" irreführend, da der Hauptton hier *f''* ist.



Die Konzeption des Adagios, das in seiner endgültigen Fassung eine ziemlich freie Form aufweist, die man aber am ehesten als vierteilige ansprechen könnte (A — B — A — B), könnte noch auf eine dreiteilige schließen lassen. Zu der Änderung dürfte Beethoven vor allem dadurch bewogen worden sein, daß er die Länge des Satzes nicht durch Wiederholung der T. 1—8 (A- und A-Teil) fördern wollte, weil der hier intendierte freie, gleichsam phantasieartige Charakter des Stückes geschädigt worden wäre. Andrerseits waren die Takte 8—16 zu dürftig, um eine spätere Wiederholung zuzulassen; daher wurden sie der eingehendsten Änderung unterzogen; vor allem wurden sie, die in obiger Skizze an die ersten Takte ganz lose angereiht waren, mit diesen nun so organisch verknüpft, daß eine Wiederholung am Ende des Satzes zu einer Notwendigkeit wurde. Diese geniale Verknüpfung wird dadurch erreicht, daß Beethoven die Schlußform in Takt 8 ändert (bei gleichzeitiger Änderung des Taktes 6, wo nun ein Halbschluß auf der V. Stufe an Stelle des hemmenden Ganzschlusses tritt), und so einen Terzzug (Fig. 1)  gewinnt, der zunächst durch seine Wiederholung von der Violine einen organischen Eintritt derselben ermöglicht, überdies aber durch seine höher gelegte Wiederholung im Klavier nicht nur das *G* der Violine vorbereitet, sondern vor allem den Terzzug im Motiv der Violine erzeugen hilft (Fig. 2):

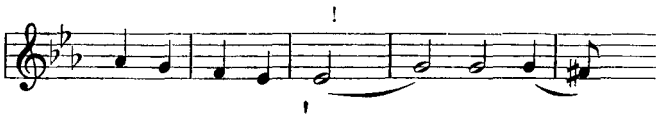


Die Sicherstellung dieser Terz ist auch der Grund, warum Beethoven die Form des Takt 9 der Skizze, wo dem B das C vorgeschoben ist, erst im nächsten, d. i. zweiten Takt der Fig. 2 verwendet.

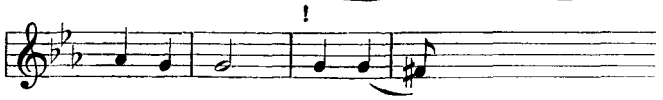
Die Änderungen in den T. 1—8, sowie die weitere Ausgestaltung der folgenden Takte will ich übergehen und bloß noch erwähnen, daß schon in der Skizze die Verbindung des Adagios mit dem Scherzo angedeutet ist. Während aber diese hier willkürlich hergestellt wird (siehe den Sprung der Halben von *es* nach *g'*), wird in der späteren Ausführung die Melodielinie nur bis *g'* geführt — ähnlich wie etwa in primitiver Form in den Takten 24 und 26 der Skizze —, so daß das Scherzo nun unmittelbar anschließen kann, wobei die Umdeutung nach *g*moll im ersten Viertel

des letzten Adagiotaktes vorgenommen wird, das zweite gleichlautende Viertel aber bereits als Auftakt zum Scherzo benommen ist.

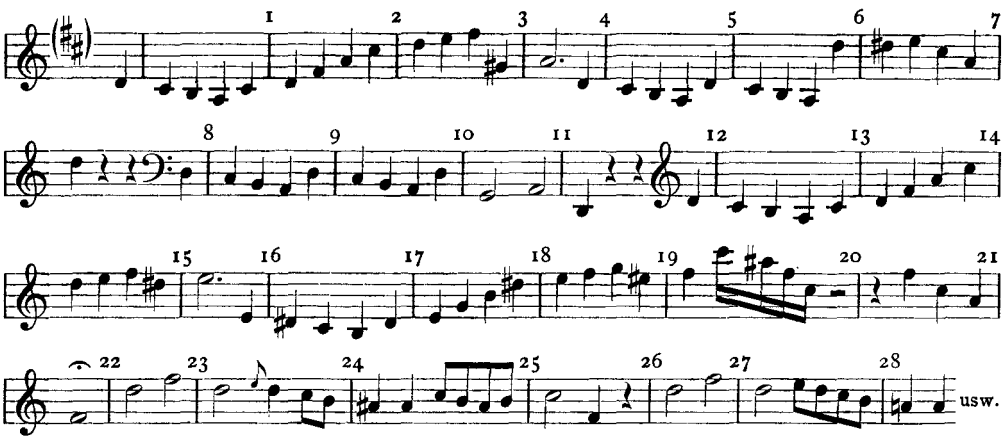
In der Skizze also:



hingegen in der Ausführung:

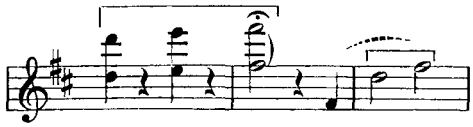


Das Beispiel einer Sonatenform soll nun zeigen, wie auch hier, wo angeblich starres Schema und Symmetrie herrschen, lediglich innermusikalische Beziehungen bestimmend auf die Form wirken:



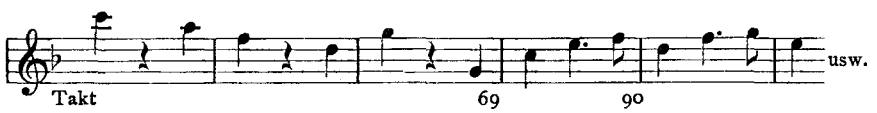
Was uns als wichtigster Unterschied von der endgültigen Fassung auffällt und uns am meisten interessiert, ist die hier viel breiter und deutlicher auskomponierte Modulation nach *h*moll. Fast läßt sie vermuten, daß ursprünglich der *h*moll-Gedanke schon als zweiter Gedanke der Sonate gedacht war; leider ist das aber aus obiger Skizze nicht endgültig festzustellen, da sie von Nottebohm nur fragmentarisch abgedruckt worden ist. Falls diese Vermutung richtig sein sollte, müßte Beethoven zu der Änderung, den *h*moll-Gedanken bloß als Modulationsgedanken und als zweiten Gedanken einen neuen in *A*dur (T. 53) zu bringen, durch die Kürze des ersten Gedankens, der auch durch längeres Verweilen auf der V. Stufe von *h*moll, wie es in den T. 20 und 21 der Skizze angedeutet ist, nicht erheblich gewonnen hätte, bewogen worden sein. Mir erscheint aber eine andere Erklärung plausibler, zu deren Annahme der sich in den T. 28 f. der Skizze äußernde modulatorische Charakter des Gedankens berechtigen dürfte. Hatten nämlich die T. 23 ff. lediglich die Aufgabe, über den *h*moll-Klang (als II. Stufe) nach *A*dur zu gelangen, wozu dann eine so stark ausgeprägte, irreführende Modulation nach *h*moll? Irreführend, weil nun leicht das gesangartige Thema für einen zweiten Gedanken gehalten werden könnte. Die Modulation gleichsam erst zur eigentlichen Modulation mußte beseitigt werden; es mußten daher die T. 16—22 gestrichen und eine engere Verbindung zwischen T. 15 und 23 hergestellt werden. Dies macht Beethoven nun auf die genialste Art, indem er den T. 15 erweitert und dehnt, wobei die Wendung nach *h*moll nur implicite gedacht ist, überdies aber eine

motivische Verkettung gewonnen wird, die dem T. 23 nun wenigstens einen Teil der neuen Wirkung nimmt:



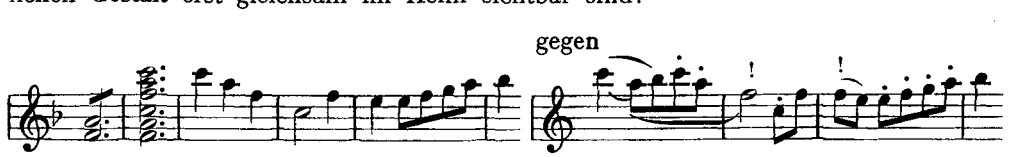
Der innigeren Verbindung dient auch das hinzugekommene Auftaktviertel *Fis'*, wodurch nun wieder die Oktave *Fis''—Fis'''* ihre Fortsetzung findet; was aber am wichtigsten ist: Die aufsteigende Bewegung im Raume einer Terz zu je halben Takten (T. 21 und 22) wird nach dem Verweilen auf *Fis* (T. 23—30) nun in der Modulation fortgeführt und zwar in den T. 31/32, 33/34, 35/36, 37/38. Sie wirkt also treibend noch im modulierenden Teil und zeigt die Zusammengehörigkeit deutlich an. Die Gestaltung der Takte 20 ff. (Sonate) dürfte dann die Änderung des Vordersatzes in T. 3 (Führung zum *A''*) bewirkt haben. In der Reprise bei dem entsprechenden *e*moll-Klang kadenziert Beethoven wieder stärker. Das hat seinen künstlerischen Grund; zunächst kennt der Hörer nun schon den intendierten Charakter des Gedankens, dann aber ist nun mehr Farbe und Mannigfaltigkeit notwendig, da jetzt bei der Wiederholung beide Gedanken (erster und zweiter) in *D*dur stehen.

Wie die Gestaltung der Sonatenform aus den jeweiligen Bedürfnissen des Tonlebens hervorgeht, zeigt eine Skizze zum ersten Satz der 8. Symphonie, in der das Werk bereits in vorgerücktem Stadium zu erkennen ist. Es fehlen aber noch die Takte 70—89, während im übrigen fast notengetreue Übereinstimmung mit der endgültigen Fassung vorhanden ist, so daß die Verbindung noch folgendermaßen aussieht:

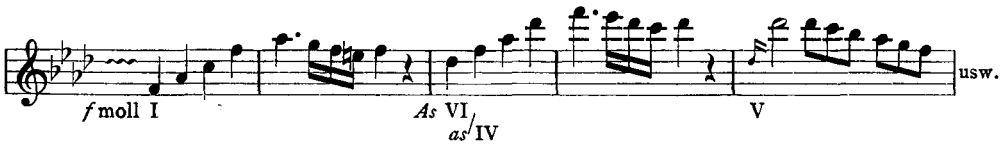


Diese Takte wurden also erst später eingeschoben und zwar nicht bloß aus dem Bestreben nach größerer Ausdehnung, sondern vor allem um der eigentümlichen Gestaltung des zweiten Satzes willen, der — bei Beethoven ein ganz vereinzelter Fall — so angelegt ist, daß er, noch bevor die Modulation von *F*dur nach *C*dur zu Ende ist, mit seinem Thema in diese hineinkommt und so den Vordersatz scheinbar in *D*dur bringt. Da nun obendrein in T. 52, ohne daß vorher deutlichere Kadenzen in *C*dur vorangegangen wären, sogleich die erhöhte IV. Stufe mit verminderter Sept (IV b7) einsetzt, schienen Beethoven die Schlußtakte zum deutlichen Ausdrücken des *C*dur nicht genügend, zumal ja bei der Wiederholung in *F*dur dasselbe Übel drohte. Er fand daher zur Sicherstellung der Tonalität die Einschaltung der erwähnten Takte sowie der analogen in der Wiederholung für notwendig.

Eine frühere Skizze zur 8. Symphonie zeigt auch, wie melodische Bildungen, die einem unmittelbaren Einfall ihre Entstehung zu verdanken scheinen, in der ursprünglichen Gestalt erst gleichsam im Keim sichtbar sind:



Der in der Skizze noch vorangestellte *F*dur-Akkord, der in den folgenden Takten einfach durchgesprungen wird, erhält erst in der Ausführung seine melodische, rhythmisch differenzierte Ausgestaltung. Daß aber auch eine so genieblitzartige Stelle wie der Nachsatz in der *f*moll-Sonate op. 2 erst im weiteren Verlauf der Arbeit ihre eigenartige Gestaltung erhalten hat, zeigt ein Entwurf der Sonate (II. Beethoveniana, Stück LXI). Das Besondere, daß der Nachsatz, statt noch einmal das Motiv in *f*moll zu bringen und von hier nun wegzumodulieren, sofort durch eine kühne Umdeutung das Motiv in die Modulation nach *As*dur verlegt (*f*moll V3—b3/*As* III usw.) und so die innigste Verknüpfung des ersten und zweiten Gedankens bewirkt, ist in der Skizze noch nicht enthalten; hier beginnt der Nachsatz wirklich mit dem Motiv auf der ersten Stufe, geht zur *Des*-Stufe, die nun als IV. von *As* umgedeutet wird und zur V. und I. von *As*dur führt.

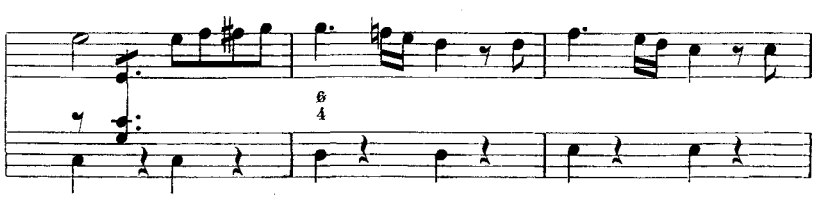


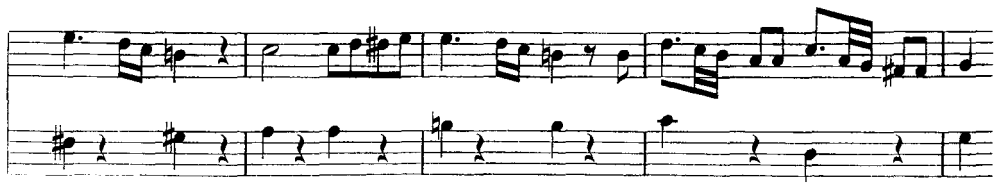
Es scheint mir, als habe der junge Beethoven mit jener Kühnheit seinem Lehrer Haydn, dem die Sonate gewidmet ist, ein Kompliment machen wollen. Sind doch gerade Haydns Werke, wenn ich auch keinen analogen Fall kenne, voll der kühnsten Überraschungen (vgl. die Sonaten *D*dur, Gesamtausgabe Nr. 24 und *Es*dur Nr. 25, auch als Violinsonaten erschienen, oder Klaviertrio VI in *D*dur). Harmonisch verwandt ist die Stelle in der 1780 erschienenen *cis*moll-Sonate (Durchführung Takt 10 f.), wo auf die V3 von *Cis* unmittelbar die V3 (gleichsam I von *cis*moll) folgt und die Wirkung ähnlich wie in der Beethoven-Sonate dadurch verstärkt wird, daß auf dem *gis*moll-Klang das Hauptmotiv gebracht wird.

Endlich sei an einem zusammenhängenden Beispiel aus dem „Notierungsbuch" aus dem Jahre 1800 das Werden eines Stückes gezeigt: Der erste Teil aus der Violinsonate op. 24 *F*dur, I. Satz.

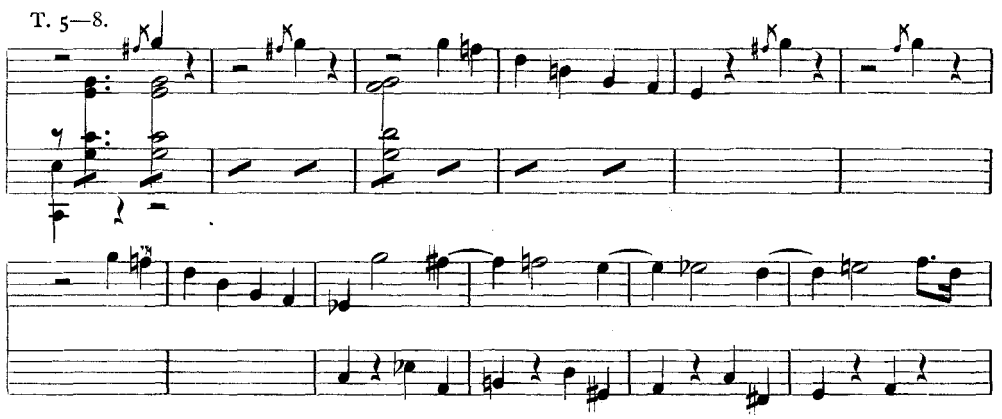
Nach einer Skizze zum Thema des Schlußsatzes (übrigens hier noch in *Fis*dur) auf Seite 1, sowie nach Entwürfen zum Adagio und Menuett auf S. 14, beschäftigt sich Beethoven erst auf S. 15 mit dem ersten Satz, und zwar notiert er auch hier zunächst Andeutungen für den zweiten Gedanken. Hier ist zunächst von der Zweiteilung des Gedankens: nämlich 8 Takte *g″* und daran anschließender Abwärtsbrechung und 8 Takte der chromatische Abwärtsgang mit den Imitationen — noch nichts zu sehen. Vielmehr geht Beethoven sogleich taktweise vom *g″* hinunter bis *e* und von da wieder weiter — immer mit einem kleinen Quartmotiv. Sonst gemahnt an die spätere Ausführung nur die angedeutete Begleitungsfigur und die Gestaltung des T. 1, aus der später der Vorschlag zum *g″* wird.

Notierungsbuch
S. 15, Zeile 3—4

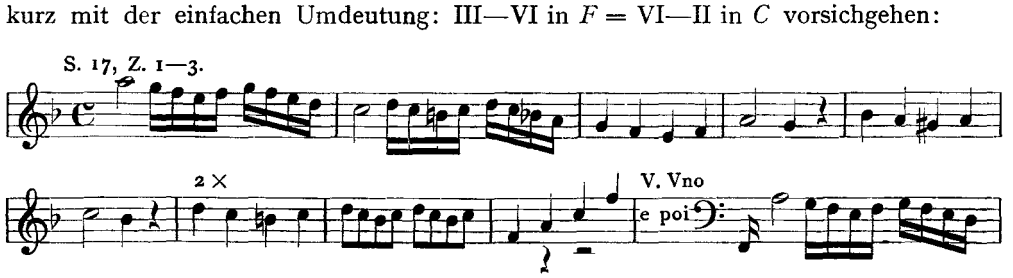


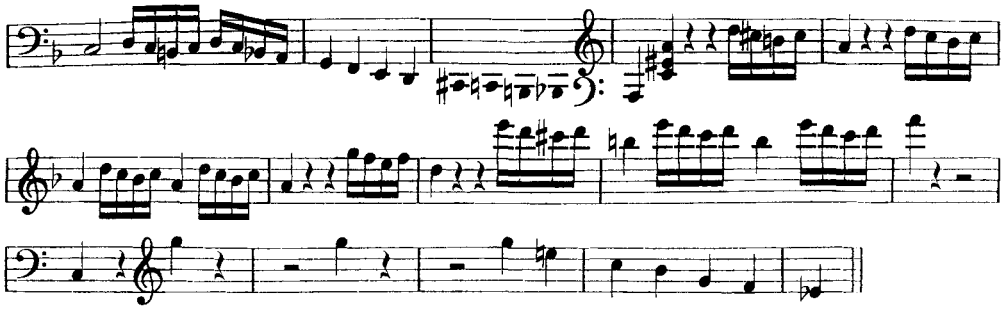


Schon im nächsten System auf derselben Seite ändert nun Beethoven diesen Entwurf im Sinn der Endgestalt ab, läßt aber den chromatischen Abwärtsgang noch halbtaktig vor sich gehen, so daß das Gleichgewicht der beiden Teile noch nicht hergestellt ist. Dadurch war es auch nicht möglich, die Baßführung, die in ihren Schritten schon ganz mit der Ausführung identisch ist, in vollkommene Übereinstimmung zur Oberstimme zu bringen. Die Quinten, zu deren Vermeidung die Stimmführung dienen soll, wirken noch zu aufdringlich (*fis/h* und *e/a*) — die Stimmführung ist zu nackt — wie ganz anders die Ausführung, wo Dehnung und dadurch auch das imitierende Motiv hinzukommen:

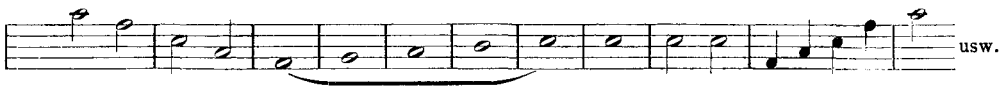


Diesem Übelstand hilft der nun auf S. 17 erscheinende vollständige Entwurf ab. Hier beschäftigt sich Beethoven also zum erstenmal mit dem Anfang der Sonate. Zunächst Zeile 1—4: ein Entwurf des ersten Gedankens sowie der Modulation. Das Entstehen des T. 3 aus der Vergrößerung der doppelschlagartigen Figurierung der Sechzehntel des T. 1 ist noch besonders deutlich. Beethoven erkennt nur erst die Notwendigkeit, dem Abwärtstreiben der Sechzehntelfigur entgegenzutreten, und setzt nun der Abwärtsbrechung einen Aufstieg entgegen — in Form eines Durchgangs mit Hilfe jener Vergrößerung, die zum Schluß wieder in Achtel gewandelt wird. Die Modulation leitet er mit einer nochmaligen (also dritten) Wiederholung des Anfangs und läßt sie ganz kurz mit der einfachen Umdeutung: III—VI in *F* = VI—II in *C* vorsichgehen:

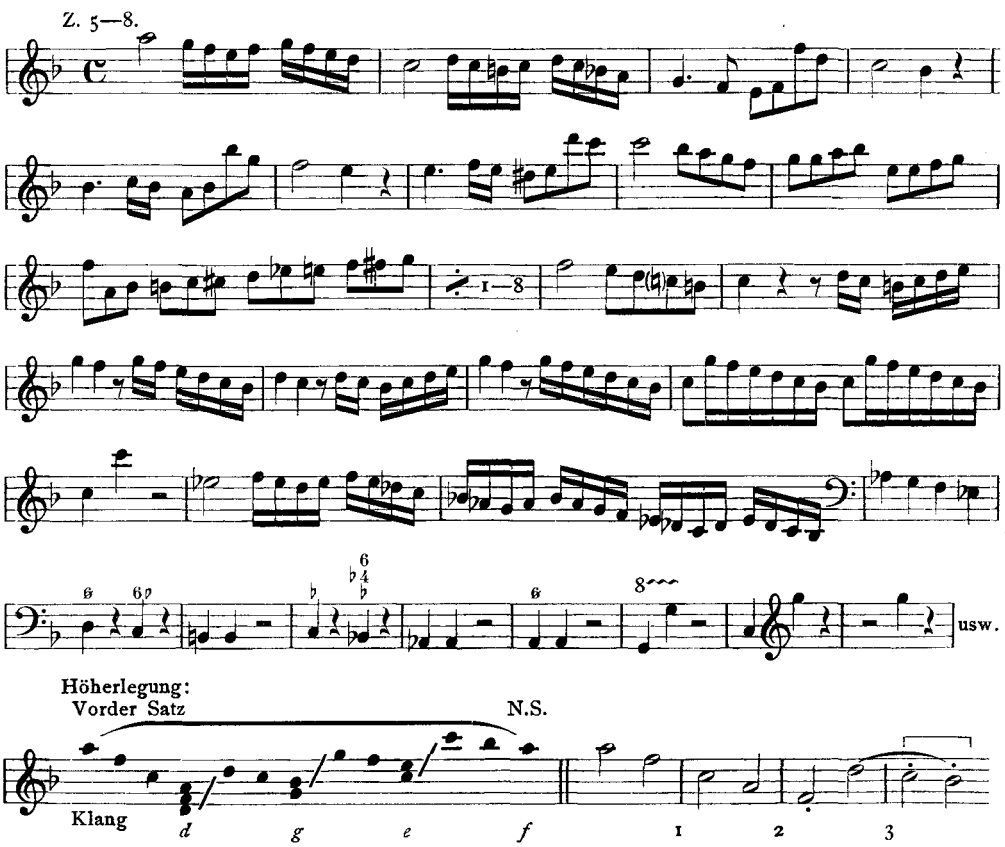


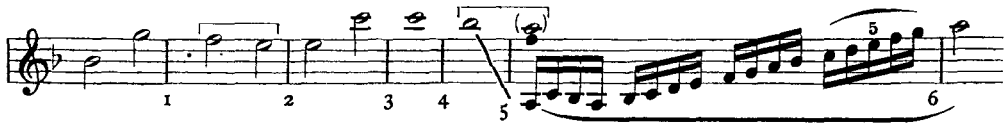


das ist:



In der gleich darauf folgenden (vollständigen) Skizze, die mit Ausnahme der Modulationspartie fast ganz mit der Ausführung übereinstimmt, wird die rhythmische Monotonie behoben, überdies aber der Aufstieg nicht mehr mit Hilfe der Durchgangstöne, sondern einer Höherlegung bewerkstelligt, wodurch eine größere Höhe als *a″* erreicht werden kann; nämlich das *c″* der vorangehenden Skizze nun als *c‴*, was einen besseren Übergang zur Wiederholung ermöglicht. Mit der Technik der Höherlegung hängt jetzt auch ein größerer Reichtum an Klängen zusammen (siehe die erläuternden Skizzen), während vorher im T. 4 noch ein Halbschluß angenommen werden mußte:





Auch die Modulationspartie vermeidet in dieser Skizze schon den nochmaligen Beginn am *F*-Klang, bringt aber freilich noch die vollständige Motivangleichung zum Sonatenanfang. Erst in der Ausführung wird dieser mit Hilfe einer Umkehrung verändert. Der Plan über das „*As*“ des Basses ist aber schon hier angedeutet.

Diese ganz wenigen Beispiele aus den veröffentlichten Teilen von Beethovens Skizzen! Und diese Teile sind erst ein Bruchteil von dem, was noch in den Bibliotheken schlummert. Wahrhaftig, Kompendien der Kompositionskunst könnte man über sie schreiben. Jedenfalls früher oder später wird wohl eine systematische Veröffentlichung erfolgen müssen, wenn man dem Genius Beethoven die schuldige Pflicht erfüllen wollen wird. Wann und wie immer — die Verdienste des ersten Wegbereiters werden wohl unvergessen bleiben und der Name Gustav Nottebohm wird stets — fast wie ein Begriff — mit den Beethovenschen Skizzenbüchern verknüpft sein.

Jean Pauls Gedanken zur Musik

Von

Georg Schünemann, Berlin

(Schluß)

Jean Paul hat sich wohl mit dem Gedanken getragen, seine Beobachtungen, Ideen und Erfahrungen über Musik einmal in einem geschlossenen Aufsatz zusammenzufassen. In seinem Nachlaß finden sich an verschiedenen Stellen, wie wir gesehen haben, Notizen und daneben eine Reihe von Einzel- und Doppelblättern — es sind sieben an der Zahl —, die die Überschrift tragen:

Über die Musik.

Die Blätter stammen aus verschiedenen Zeiten. Wie Herr Dr. Eduard Berend auf meine Bitte feststellte, ist das erste und das Umschlag-Blatt „Über Musik“, nach der Rechtschreibung zu urteilen, etwa um das Jahr 1800 geschrieben. Das zweite Blatt „Musik-Regeln“ gehört in die Zeit nach 1810. Die folgenden Blätter — das dritte schließt mit der Numerierung unmittelbar an — sind sämtlich nach 1810 entstanden, und zwar in ganz loser Folge. Man sieht deutlich, daß es sich nicht um eine fortlaufende Notierung handelt, sondern daß die Einfälle so, wie sie Jean Paul gerade bei oder nach der Lektüre kamen, eingetragen wurden. Im musikalischen Teil gibt es viele Verbesserungen und Streichungen. Fehler bleiben stehen und nötige Erklärungen werden fortgelassen. Das Ganze macht den Eindruck einer losen Materialsammlung und eines eifrigen musiktheoretischen Bemühens. Die Abkürzungen sind die auch sonst in seinen Notizen und Sammelbänden üblichen.

Interessant ist, daß er verschiedene Regeln und Anmerkungen wiederholt. Offenbar hat er wichtige Grundsätze z. B. über die Molltonleiter, über die „Enharmonika“

und den Septimenakkord zu verschiedenen Zeiten notiert. Überhaupt kommt er bei seinen Anmerkungen, die er zu „kritischen Abhandlungen", also für die „Vorschule der Ästhetik" benutzen wollte, immer wieder auf die musiktheoretischen Grundlagen der freien Fantasie, die ihm besonders am Herzen lag, zurück. Er schreibt sich in ein Sammelheft, in dem Regeln über sittliches Verhalten, Notizen über seine Arbeiten und anderes stehen[1], folgende Richtlinien auf:

Klavier[2]

1. Aendere besond. Tonart — Takt — die einfallenden Wendungen nim im Anfang.
2. Ausdruk — d. h. Triller, Piano ij — im Anfang.
3. Fang mit Adagio's bei Leuten die es verstehen an.
4. Wiederholung derselben Taste hintereinander.
5. Bei Adagio lernt man die Regeln des Phantasierens.
6. 1. Tag: Generalbas.

Diese Notizen beziehen sich zum guten Teil auf die Kunst des Phantasierens, wie sie sich Jean Paul zurechtgelegt hatte. Seine Regeln 1 und 2 erinnern an C. Ph. Em. Bachs Anweisungen über Vortrag und freie Fantasie. Bach definiert: „Von der freyen Fantasie — Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bei andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden" (§ 1). Und § 8 beginnt: „Bey Fantasieen, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläufiger aus". Auch Jean Paul hält es mit reicher Modulation und Taktänderung. Die thematischen Einfälle will er im Anfang haben, um später in freie Improvisationen auszuschweifen. Das Adagio ist nach Ansicht aller Musiker des 18. Jahrhunderts das schwerste Stück der Komposition. Es macht „gemeiniglich den bloßen Liebhabern der Musik das wenigste Vergnügen", meint Quantz, „ein wahrer Musikus aber kann sich im Adagio sehr hervor thun, und Kennern seine Wissenschaft zeigen"[3]. Deshalb betont Jean Paul, daß man vor Kennern ein Adagio spielen solle, und hier, wo alles auf Ausdruck und Vortrag ankomme, das Phantasieren lerne. Die Regel 4, die „Wiederholung derselben Taste hintereinander" könnte auf Übungen in der Tonrepetition deuten, aber Jean Paul scheint an eine eigene Manier zu denken, an ein Wiederholen der gleichen Note zu besonderer Ausdruckssteigerung. Sagt er doch einmal über sein Phantasieren: „endlich schließ' ich mit einigen ewig wiederkehrenden Tönen". Die Regel 6 würde man zunächst mit der allgemeinen Unterrichtspraxis, nach der der Generalbaß von Anfang an führen muß, in Verbindung bringen. Aber bei Jean Paul deutet die Notiz eher auf eine Tages- und Arbeitseinteilung hin, wie er sie sich gern vornahm und aufzeichnete. Er wollte am 1. Tag der Woche oder seines Arbeitspensums mit der Generalbaßlehre beginnen. Auch unter den Musikregeln, die er sich notiert (vgl. S. 465) steht der Satz voran, daß ein Tag mit Baßübungen zugebracht werden sollte.

[1] Nachlaß, Kapsel 10.

[2] Alle folgenden Materialien, Notizen und Blätter aus dem Nachlaß erscheinen hier zum ersten Male im Druck.

[3] Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, XIV, § 1.

Man könnte eigentlich über jeden Satz seiner „Gedanken über Musik" eine kleine Abhandlung und Weiterführung schreiben, würde damit aber den Zug seiner Ideen verkleinern oder gar mit kritischer Elle messen, was musikalischer Begeisterung und künstlerischem Sich-Einfühlen und -Hingeben seine Entstehung verdankt. Ich beschränke mich zunächst darauf, zu Jean Pauls Aufzeichnungen kurze Hinweise auf Quellen und Parallelen zu geben und schließe daran eine zusammenfassende Erläuterung der verschiedenen Fragen- und Gedankenkreise.

Bl. 1

Über die Musik[1]

1. Ihre Wirkung wenn ich Gemälde betrachte.

1. Vgl. Herder, „Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre?" 1785. „Denn wie du recht gesagt hast, bist du (Tonkunst) der harmonische Grund und die melodische Begleitung aller, selbst der malerischen Schönheit".

2. Unter der Musik das Laufen eines Pferdes, Menschen sehen.

2. Vgl. Joh. Jak. Engel, Über musikalische Mahlerey, 1780.

3. Harte oder weiche Tonart gehört zur Harmonie.

3. Sulzer (Art. Tonart): „Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt".

4. „Melodie sukzessive Harmonie" — eben so gut Harmonie simultane Melodie.

4. Der Satz in Anführungstrichen stellt Rameaus Grundsatz dar, der die Harmonie als Grundlage alles melodischen Geschehens sieht. Gegen Rameau treten Rousseau, Kirnberger u. a. auf. Vgl. Rousseau im Dictionnaire (Mélodie): elle a son principe dans l'harmonie. Art. Harmonie: M. Rameau fait engendrer les dessus par la basse; M. Tartini fait engendrer la basse par les dessus: celuici tire l'harmonie de la mélodie, et le premier fait tout le contraire. Beide Ansichten werden im 18. Jahrhundert mit Leidenschaft vertreten bzw. bekämpft.

5. Welches Kausalverhältnis die tönende Sukzession mit der innern hat, braucht Licht.

5. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 14, 51f.. Herder (Kalligone) 5: „Nicht von außen werden die Empfindungen der Musik erzeugt, sondern in uns, in uns; von außen kommt uns nur der allbewegende süße Klang, der, harmonisch und melodisch erregt, was seiner fähig ist, auch harmonisch und melodisch reget". Wackenroder (Berglinger): „Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist" u. a. m.

6. Ist es nicht verdächtig, daß schon so jung Knaben so gut phantasieren?

7. Musik ist der menschlichen Rede so ähnlich.

7. Musica poetica und oratoria gehören im 18. Jahrhundert zur Grundlage jeder Kompositionslehre. Vgl. Quintilians Instit. oratoriae 1470ff., Gesners Ausgabe 1738, Schering, Bach-Jhrb. 1925, 1928, die Bach-Arbeiten von A. Schweitzer und A. Pirro u. v. a. W. Hilbert, Die Musik-

[1] Die Numerierung der Sätze habe ich hinzugefügt.

ästhetik der Frühromantik V, 4, „Musik und Sprache".

Bl. 2

Über Musik

8. Musik wirkt im Traum tief. —

8. Wahrheit aus J. P.s Leben II, 106: „Ich wollte, ich könnte wenigstens Musik, Liebe, Landschaften, Schönheit, eigentlich jede Freude im Traum genießen, nicht im Wachen".

9. Vogelgesang hat tausend Noten die wir nicht haben. Warum wird unser Tonsystem nicht verdoppelt? Im Spielen zuweilen; daher kein Stück recht gespielt.

9. Der Vogelgesang hat die Musiker seit ältesten Zeiten beschäftigt. Notierungen in allen möglichen und unmöglichen Tonarten sind immer wieder versucht worden. Vgl. Stumpf, Die Anfänge der Musik, S. 74ff. E. v. Hornbostel, Musikpsychologische Bemerkungen über Vogelgesang (ZIMG XII, 1911, S. 227ff.). Jean Paul weist in einer Zeit, die noch das eigene Tonsystem in den Vogelgesang hineinhört und -trägt, auf die Zwischentöne und Abweichungen mit Nachdruck hin. Auch seine Idee der Verdoppelung des Tonsystems weist ein Jahrhundert voraus. Heinse (Hildegard) schreibt: „Wo es die Natur erfordert, brauchen noch jetzt große Sänger gar Vierteltöne, die Virtuosen auf Instrumenten, ob wir sie gleich aus unserm musikalischen System in der Folge verbannt haben".

10. das Ohr reift erst durch die Hand; das Muster giebt den Geschmack; die Schönheiten erziehen uns für Schönheiten. —

10. Heinse a. a. O. „Das Ohr ist unser richtigster Sinn". Jean Paul meint, das Gehör bilde sich erst durch praktisches Musizieren.

11. Ein langer Ton trifft uns physisch so stark wie das Glas das er zerschreiet —

11. Man könnte an die Chladnischen Klangfiguren, die an gläsernen Scheiben gezeigt wurden, denken. Jean Paul hat aber wohl eine andere Idee, die er an anderer Stelle deutlicher umschreibt: „Eine starke Stimme zerschreit ein Baßglas" (Ges.-Ausg. I, 87).

12. die Longitudinalschwingung bildet in der Seele Gestalten —

12. Poetische Umschreibung der schon unter 5. notierten Idee. Die Longitudinalschwingungen kennt Jean Paul aus Chladnis Akustik.

13. Hunde: ist ihr Ohr untersucht? Oder ists mit ihnen wie der rothen Farbe, und dem Nachtlicht, deren zu starke Wirkung aufs Thier man mit einer schlimmen vermengte? —

13. Beobachtungen, die Jean Paul als Hundefreund gemacht hat.

14. Töne mit Farbe, Melodie mit Zeichnung.

14. Kant (Kritik der Urteilskraft I,§ 14): „In der Malerei ... ist die Zeichnung das Wesentliche. ... Die Farben gehören zum Reiz ..." „Der Reiz der Farben oder angenehmer Töne des Instruments kann hinzukommen, aber die Zeichnung ... und die Komposition ... machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus". Dazu Herder, Kalligone IV, „Von Musik", „Musik, eine Kunst der Menschheit". Tieck schreibt wie J. P.: „Denn der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen".

15. Wie gros können die Verhältnisse werden? — Warum hören wir den höchsten Ton nicht? —

15. Diese Fragen wirft Jean Paul im Anschluß an seine akustischen Studien (Chladni, Euler, Kirnberger, Sulzer) auf. Die Hörgrenze liegt zwischen 16 und 20000 Schwingungen, die musikalisch brauchbaren Töne bewegen sich zwischen 30 und 4000 Schwingungen in der Sekunde.

16. Wie dem Käfer sein Summen, der Heuschrecke ihre Trommel, dem Vogel das Singen vorkommt? Wahrscheinlich das fremde schön — Auf Thiere mus sie anders wirken als auf uns; wie mus sie mechanisch und zersezend das Herz einer Spinne rütteln? —

16. Im Anschluß an Comparetti, Peter Camper (den Jean Paul kennt und zitiert), Ant. Scarpa u. a. behandelt auch Chladni die Gehörswerkzeuge bei Insekten und Säugetieren (Akustik, S. 298, 301 f.). Er nennt auch Heuschrecken und Stubenspinnen und stellt fest, daß die „häutigen, mit Nerven versehenen und auswendig mit einer dünnen Membrane bedeckten durchsichtigen Säckchen oder Röhrchen ... Gehörswerkzeuge sind". „Die Gehörswerkzeuge der Säugethiere ... bestehen aus ebendenselben Theilen, wie die ... menschlichen Gehörwerkzeuge ..." „So hört man z. B. bey den Stimmen der Menschen und Thiere die Reibung der Luft an den Stimmwerkzeugen". Aus diesen Festlegungen leitet Jean Paul seine dichterischen Ideen ab. Vgl. Engel (Über die musikalische Malerey 1780, S. 18): „Daher bedient sich auch die Natur vorzüglich der Töne, um die unwillkührliche Sympathie, die sich unter Thieren einerley Gattung findet, zu bewirken". Herder (Kalligone III, Vom Schönen usw.), „Tiere sogar sind dem Schall dieses oder jenes Instruments empfindlich". Die Musik in der Tierwelt ist ein Gedanke, der Jean Paul immer von neuem beschäftigt. So nennt er Matthieu einen Menschen, „der zwar wie andere Spinnen auf andere Musik, sich an seinen Fäden auf die Liebe niederließ, der aber wie Mäuse aus Liebe zu Tönen über die Saiten kroch und sie zersprengte". Aus seiner Überzeugung, daß auch die Tiere die Wirkung der Musik erfahren, erklärt sich sein oft angegriffener Satz, daß in der Musik „der Mensch mit den Tieren Gütergemeinschaft hat", Levana I, § 59.

17. Im asthenischen Zustand am heftigsten —

17. Für diesen Satz geben alle Romane Jean Pauls Bestätigungen. Vgl. den „Traum einer Wahnsinnigen" und die musikalische Charakteristik der Romanfiguren bei Wilhelm Schreiber a. a. O., S. 46ff. Jean Paul sagt (Wahrheit II, 105): „Ich weine, schluchze, kann kaum Atem holen — und denke schlechterdings an keinen Gegenstand, wenigstens nicht an mich, an Vergangenheit oder Zukunft — Stärker wird alles durch eine allgemeine Idee freilich, z. B. Anschauen des Himmels — die Erbärmlichkeit des Anschauens eigener Zustände kommt mir nicht. — Auch dauert die Nachwirkung bei mir lange, vollends die körperliche Schwächung".

18. Die Geseze der Natur werden uns wie die der Alten durch Musik promulgiert —

18. Kant (Kritik der Urteilskraft) I, § 42. „Die Reize in der schönen Natur ... sind die einzigen Empfindungen, welche ... Reflexion über die Modifikationen der

Sinne verstatten und so gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen höhern Sinn zu haben scheint, in sich entfalten". „Der Gesang der Vögel verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz. Wenigstens so deuten wir die Natur aus". Herder zeigt in der Kalligone III, wie Natur und Musik miteinander gebunden sind: „Hohe Gesetze der unwandelbaren Natur! Ein Odeum, ein Saal ewiger Harmonien, in denen wir bis zum Unmerklichen, Unverfolgbaren hin leben". Auch er stützt sich auf Chladnis akustische Entdeckungen und Festlegungen.

19. Sie ist am größten wenn dem Auge wie in Oper noch Gegenstände gegeben werden, die sie aussprechen —

19. Vgl. Herders Bemerkungen über das französische Theater, 1769 (Lebensbild II, S. 434f.) und Jean Pauls Ergriffensein beim Hören des Don Juan, Joseph in Ägypten und der Vestalin (J. P.s Persönlichkeit).

20. Kants Meinung; er könte ebenso gut jede poetische Rührung dahin ordnen —

20. Kant (Kritik der Urteilskraft) I, § 51, 52, 53.

21. Unangenehme Gestalt des Virtuosen —

21. Vult sagt in den „Flegeljahren" (III, N. 30), „ein Virtuose muß imstande sein, während er außen pfeift, innen Brezeln feil zu halten". Jean Paul schreibt an Emanuel: „Unser geliebter Thieriot thut mir wehe und schmilzt vor mir durch eine gränzenlose Eitelkeit", Briefe IV, Nr. 280, vgl. ebd. IV, Nr. 447.

22. Simultane Töne können nur angenehm oder unangenehm sein, der verstärkt einfache Ton, ein Ackord; aber sukzessive beherrschen —

22. Schwer verständlich. Jean Paul meint wahrscheinlich Konsonanz und Dissonanz, die „angenehm" oder „unangenehm" klingen, und stellt gegenüber: simultane Töne im Zusammenklang und sukzessive Töne, die den Akkord beherrschen können. Denkt Jean Paul dabei an Auflösung der Septime, Führung der Leittöne? Oder an Melodie im Verhältnis zur Harmonie? (vgl. S. 461).

23. Wenn jede Saite einen Ackord giebt;

Bl. 2. v.

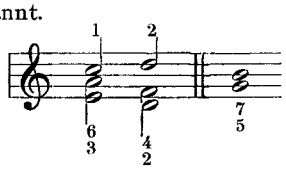
Musik

so solte ja die andere wie bei der Aeolsharfe unison sein* —

23. Das Phänomen der Obertöne war Jean Paul durch Chladni (dessen „Entdeckungen über die Theorie des Klanges", Leipzig 1787, Herder „eine Schrift voll merkwürdiger Beobachtungen" nennt), aber auch durch Rameau, Rousseau, Tartini oder deren Erwähnung bei Herder und Sulzer u. a. Autoren bebekannt.

24. Für den Gang der Melodie giebt es keine Regel — $\frac{1}{2}$ zu $\frac{3}{6}\,\frac{2}{4}$ eben so schwer zu fassen wie 5 zu 7 —

24.



25. Was heißet ein fortdauernder Ton, d. h. einer, der z. B. seine 48 Schwingungen fortsezt in einer Terzie? —

25. Wahrscheinlich bezieht sich die Frage auf das Verhältnis zweier in einer Terz zusammenklingender Töne (4:5, bzw. 5:6). Die Schwingungszahl ist willkürlich angenommen.

26. Das Konzert der Menschen im Winter, der Natur im Sommer —

* also in jedem Wohllaut sind schon Dissonanzen

27. In der Musik ist Wiederholung so schön weil sie ein ewiges Vergehen ist. Es giebt kaum eine schlechte Musik.
28. Es kann unter die Kritischen Abhandlungen kommen.
29. Oper das Größte.

27. Herder (Kalligone II, 17): „Die Musik leidet und fordert unter allen Künsten am meisten Wiederholung; bei keiner wird das *ancora* so oft gehört". „Eigentliche Musik aber, d. i. Melodie . , . wird eben durch ihr Wiederkommen erfreuender; bis zum Entzücken kann ihre Wirkung steigen". — Jean Paul läßt Liane sagen, daß „die Musik nichts als das Gute malen könne, verschieden von allen Künsten" und er fügt in einer Anmerkung hinzu: „Dieser Satz, daß die reine Musik ohne Text nichts Unmoralisches darzustellen vermöge, verdient von mir mehr untersucht und ausgeführt zu werden".

30. Nur die Musik — keine andere Kunst — ist so leicht Hülfs- und Folien-Kunst, verstärkt Gemälde, Poesie etc.

30. Herder (Kalligone II, 4, 8): „Da also durch ein Band der Natur Musik, Tanz und Gebärdung als Typen und Ektypen einer gemeinschaftlichen Energie innig verbunden sind, konnte ihnen der natürlichste Ektypus, die Mitstimme der Empfindenden fehlen? Wir stimmen ein, wo Stimmen erklingen; die Gewalt der Chöre ... ist unbeschreibbar". Kant (Kritik der Urteilskraft I, § 52) u. v. a. über Musik und Sprache, Musik und Malerei (vgl. oben und Hilbert a. a. O.).

Bl. 3

Musik Regeln[1]

1. Einen Tag lang Eine Übung, z. B. im Baße, Enharmonik.
2. In dem folgenden Tag eine zweite neue, worinn die alte ein zu mengen ij — und so geht es bis zu mehren Einmengungen —

1. Hier beginnen praktisch-musikalische Bemerkungen über Klavierspiel, Fantasieren und Musiktheorie, die zum guten Teil Niederschlag seiner eigenen Studien und Erfahrungen sind. Vom Klavierspiel ist viel in seinen Romanen die Rede, auch vom Unterricht, so wenn Albano vergeblich ein *pp* versucht, während Wehrfritz hineinschreit: „Pianissimo, Satan, Pianissimo!" Im Hesperus schreibt Jean Paul: „Es ist wahr, ich darf ein wenig auf mich bauen oder vielmehr darauf bauen, daß ich selber an Höfen gewesen und den angeblichen Klaviermeister gemacht". Vgl. Vults Ankündigung eines Musikunterrichts in Briefen (Flegeljahre I, Nr. 17).

3. Der Anfang des Spiels sei immer Übung für bestimmte Regel; dann erst Genuß derselben.

3. Schubart a. a. O., S. 293: „Erst übe man sich im grammatischen Vortrag und treffe die musikalischen Pulse aufs genaueste ... Dann übe man sich im Vortrage selber".

4. Ein besonderes Blatt für bestimmte Übungen — z. B. Fertigkeit der geschwinden Zusammenfassungen — Zarte Behandlung des Klaviers. —

4. Gemeint ist, daß für schwierige schnelle Figuren bestimmte Übungen, die auf einem besonderen Blatt notiert werden müssen, zu studieren sind. Über die Behandlung des Klaviers vgl. C. Ph. Em. Bach a. a. O., und Türk, Klavierschule, auch Nr. 9 der „Musik-Regeln".

5. Schubart: gis moll Jammer — e dur Jauchzen Cis moll Klage Seufzen D moll g moll Es moll Fis moll sanft, grollend — H moll Geduld — a moll weibliche Weichheit — C moll Liebes

5. Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1806):
Gis moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles, was mühsam durchringt, ist dieses Tons Farbe. Edur. Lautes Aufjauchzen, lachende

[1] Die Numerierung stammt von Jean Paul.

Schmachten — Es dur Andacht — As dur Gräber Ewigkeit F mol Schwermuth des dur schielend zwischen Leid und Wonne — B moll mürrisch selbstmord — Ges dur Triumph — H dur starke Leidenschaft.

Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß ...
Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott; dem Freunde; und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe ...
Fis moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache ...
H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Fügung.
A moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.
C moll. Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe — Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele liegt in diesem Tone.
Es dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott.
As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange.
F moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht.
Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber lächeln; heulen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren ...
B moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquerien gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord ...
Ges dur, Triumph in der Schwierigkeit, freyes Aufathmen auf überstiegenen Hügeln ...
H dur. Stark gefärbt, milde Leidenschaften ankündend ...

6. Die Hauptsache ist der Takt und Modulazion des Baßes, wonach sich der Diskant entscheidet.

6. Auf „Hauptton“ und Takt wird im Artikel „Melodie“ bei Sulzer (a. a. O.) großer Wert gelegt. Jean Paul scheint diesen Artikel sehr genau gelesen und befolgt zu haben. Vgl. auch seine späteren Anmerkungen. In dem Artikel heißt es u. a.: „Deswegen ist eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und der verschiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgedähnte, schneller oder langsamer abwechselnde, sanftere, oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenschaft einer guten Melodie“.

7. Einzelne Diskantnoten fremder Ausweichungen bei einzelnen Baßnoten.

7. Jean Paul denkt an unharmonisch wirkende Diskantnoten, wohl Vorhalte, Vorausnahmen, Wechselnoten, Durchgänge.

8. Der Accent des Zusammenhangs macht ganze Reihen deutlich und interessant.

8. Hinweis auf metrische und rhythmische, bzw. agogische Akzente. Vgl. Sulzer a. a. O., Artikel Rhythmus.

Bl. 3 v.

9. Täglich zu beachtende Regeln: Sanftes Spiel — Stellung der Knie.

9. Türk (Klavierschule § 457): „Denn wer das Instrument mehr schlägt, als spielt; wer die Hände zu hoch, oder allzu nahe über den Tasten hält u. dgl. m. der kann keinen vollkommen guten Ton hervorbringen". Über Haltung beim Spiel, Sitzen, Beinstellung usw. ebd. § 24, 26.

10. Zitternde Vervielfachung desselben Tons.

10. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. I, 3, § 20): „Eine lange und affectuöse Note verträgt eine Bebung, indem man mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger solche gleichsam wiegt". Vgl. Türk a. a. O., § 359.

11. Leichter Phantasie-Umschweif, der zum Haupt Ton umkehrt und hin will.

11. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. II, 41, § 6): „Im Anfange muß die Haupttonart eine ganze Weile herrschen, damit man gewiß höre, woraus gespielt wird: man muß sich aber auch vor dem Schlusse wieder lange darinnen aufhalten, damit die Zuhörer zu dem Ende der Fantasie vorbereitet werden".

12. Künste und Übungen der linken Hand.

12. C. Ph. Em. Bach (a. a. O., Einl., § 5): Die linke Hand sollte „vorzüglich auf eine vernünftige Art geübt werden".

13. Bei den Übungen denke an Regeln; nie bei ordentlichen Phantasien; hier gibt das Herz das Neue ein.

13. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. I, 3, § 86) schreibt, „daß ein Clavieriste besonders durch Fantasieen, welche nicht in auswendig gelernten Passagien oder gestohlnen Gedancken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern, allein vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kan". „Das Fantasiren ohne Tact scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affecten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tact-Art einen Zwang mit sich führet".

14. Um die Tonarten recht durchzuarbeiten, spiele nur lauter Ackorde.

15. Fortissimo-Zug nur bei einzeln Baßnoten, und bei viel Diskantnoten.

15. Gemeint ist der Forte-Zug am Hammerklavier. Er soll nur bei schneller Diskant- und langsamer Baßbewegung gezogen werden.

16. *Gestrichen, behandelte „die kleine Quarte f".*

17. Taktkünste: im Baße viel Bewegungen, $^3/_8$ $^6/_{16}$ Takt und schneller, in den dann leicht eine große des Diskants einfällt.

17. Jean Paul will im Basse schnelle Bewegungen in Achteln oder Sechzehnteln haben, zu denen dann ausgehaltene Noten gebracht werden. Vgl. Albertische Manier, Mozarts *C*dur-Sonate f. Klav.

18. *Gestrichen, behandelte „Eintheilung 1. Adagio der Empfindung 2 Presto der Stärke 3 . . ."*

19. Es ist die Frage, ob das Regieren Laßen der Finger nicht mehr erfindet, als ein bestimmter Vorsatz.

19. Man sollte sich vom Augenblick, von dem Spiel der Finger tragen lassen, ohne an eine feste harmonische und musikalische Form zu denken.

20. Sieh auf die Tasten, denn jeder Wechsel ist da.

Musik Studien

21. Nothwendig ist, lang im nämlichen Tone zu bleiben.

21. Vgl. oben Nr. 11. C. Ph. Em. Bach.

22. Konsequenz — lange vorbereitet.

22. Bei dieser Notiz könnte man zunächst

Zusammenhang — dann leise nachgeholter.

an eine Sequenz denken, dem würde aber die „lange Vorbereitung" widersprechen. Vielleicht handelt es sich um den Vorhalt und seine Vorbereitung. Dazu würden auch die Worte „Zusammenhang" und „nachholen" in Beziehung gesetzt werden können.

23. Die besten und meisten Ausweichungen sind im Adagio zu machen.

23. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. II, 41, § 8): „Bey Fantasieen, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläufiger aus". Dagegen Sulzer a. a. O., Art. Modulation. Quantz (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, 1752, XIV, § 1): „Ein wahrer Musikus kann sich im Adagio sehr hervor thun, und Kennern seine Wissenschaft zeigen", und XVIII, § 37: „Man darf nicht in allzuviele Tonarten ausweichen; als welches an der Verkürzung am meisten hinderlich ist". In der freien Fantasie sind mehr Freiheiten gegeben.

24. Da Du ja nur hinzuschauen brauchst, so kannst Du die größten Fingersprünge machen.

24. Vgl. oben Nr. 20.

25. Wo die Melodie ins Gemeine fällt, hilft Takt auf und umgekehrt — das Erbärmliche unserer Musiker zeigt sich daß sie so fort durch Harmonie die geniale Quelle der Melodie zu ersezen suchen.

25. Sulzer (Art. „Melodie"): „Daher läßt sich begreifen, wie ein Gesang, vermittelst dieser Veranstaltungen (Takteinteilungen), wenn er auch sonst gar nichts ausdrückt, sehr unterhaltend seyn könne".

26. Linke Hand öfter in den Diskant hinüber setzen.

26. Mit dem „Überschlagen" der Hände wird, wie C. Ph. Em. Bach sagt (a. a. O. I, § 23), viel „Gauckeley" getrieben. „Dem ohngeacht ist diese Art zu spielen gar nicht zu verwerfen, in so ferne sie unser Instrument noch vollkommener macht, und hierdurch gute neue Gedancken herausgebracht werden können".

27. Vorher lies irgend eine Komposizion durch.

27. Diese Notiz bezieht sich offenbar nicht auf das Vomblattspiel, sondern auf Anregungen zum Fantasiespiel.

28. *Gestrichen, behandelte „Baß mit Diskant" alternierend.*

29. In Molltöne auszuweichen überall erlaubt, wo in Durtöne auszuweichen erlaubt ist; jene sind aber das Seltene und Beßere.

29. Jean Paul hat große Vorliebe für Molltöne. In den „Flegeljahren" (III, Nr. 49) sehnt sich der General nach einem „rechten Janitscharenmarsch" und Gottwalt erwidert: „O wohl, nämlich nach solchen Stellen daraus, die piano und aus Moll zugleich gehen, wodurch vielleicht die Entzückung fürchterlich stark hereinspricht wie aus einem Geisterreich". Oder er spricht von den „Hopstänzen" der großen Welt aus *f*moll (ebd. III 44), gleichsam als tanzte sie über Gräbern. An cand. theol. Joh. Gottfr. Petrick in Muskau schreibt er am 22. Sept. 1810: „In dem Hauptvorzug des Molltons stimme ich mit Ihnen. Sogar in Kriegsmärschen, z. B. der Franzosen, thut er beinahe gräßliche Wirkung, Tod, Mord, Sehnsucht und Jauchzen paarend ... Moll wirkt auch durch den Luxus des Wechsels oder

der Antithese, durch die doppelte Leiter auf und ab. Moll ist nie ohne Dur gedenklich, gleichsam ohne seinen Leib. Diese Ton-Antithese fehlt dem reinen, aber festern Dur, das kein Moll bedarf“ [1].

30. *Gestrichen, behandelte: Baß alterniren mit Diskant, nicht simultan.*

31. Lies vorher in irgend einer Partitur und bemerke blos die Notenläufe, nicht Ausweichungen.

31. Eine kaum begreifliche Bemerkung. Man kann keine Partitur „lesen“, ohne die Ausweichungen zu „bemerken“. Denkt Jean Paul an ein flüchtiges Überfliegen des Notenbildes zur Kenntnis der Bewegung?

32. Die Selben Gedanken verstärke durch Wiederholung.

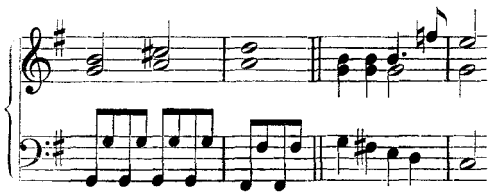
32. Ein wichtiges Moment jeder freien Fantasie. Riepel (Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Regensburg 1752) schreibt: „Es kann ja ein sonderlicher Gedanken zuweilen wiederholt werden, oder es kann solchen Gedanken die Wiederholung selbst nachdrücklich und angenehm machen“ (I, S. 9).

33. Vorschläge — Stoßen, Schnellen — plötzlich: Langsamkeit.

33. Diese Notiz bezieht sich wohl auf Anlage und Hilfsmittel bei der Improvisation.

34. Trommelbaß und Nachschlag des Diskants dient zu Ausweichungen.

34. Daß man durch Trommelbässe und Nachschläge im Sopran besonders einfach in neue Tonarten gelangen kann, ist jedem Theorieschüler geläufig, z. B.:



35. Die Septime, die in die künftige Tonika c als Leitton einleitet, ist also f oder die kleine Sekunde zu seiner Terz; oder noch näher die Quarte f neben seiner Quinte g; —

35. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. II, 41, § 8): „Es ist genug, wenn die große Septime derjenigen Tonart (semitonium modi), worein man gehet, im Basse, oder in einer andern Stimme da ist. Dieses Intervall ist der Schlüssel zu allen natürlichen Ausweichungen, und das Kennzeichen davon“. Vgl. auch Dan. Gottl. Türk, Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, Halle u. Leipzig 1791, S. 6 u. v. a. Jean Paul denkt an den Dominant-Septakkord *g h d f*.

36. Schnell ändere Takt — größere Langsamkeit oder Schneller — kurz der wildeste Wechsel ist in der Fantaisie erlaubt.

36. C. Ph. Em. Bach (a. a. O. II, 41, § 1): „Eine Fantasie nennt man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrern Tonarten ausweicht, als bei andern Stücken zu geschehen pflegt“. Sulzer, Art. Fantasie: „Einige Fantasieen schweifen von einer Gattung in die andere aus, bald in ordentlichem Tact, bald ohne Tact u. s. f.“

Bl. 4

Musikregeln

37. Weniger Rücksicht auf Generalbaß als auf Bewegung.

37. Jean Paul will wohl auf größere Beweg-

[1] Die Kenntnis dieses Briefes verdanke ich Herrn Dr. Ed. Berend. Petrick war Diakon in Schönberg, später Hofprediger in Muskau. Er hatte an Jean Paul neben Gedichten auch einen Aufsatz über die Molltöne zur Beurteilung geschickt.

lichkeit und Freiheit gegenüber einer einfachen Generalbaßführung hindeuten.

38. [Alternieren. a Wechsel zwischen Baß u. Diskant[1]] b) Triolen c) Kühnheit des Übergangs in neuer Bewegung.

38. Kurze abgebrochene Notizen über verschiedene Hilfs- und Ausdrucksmittel der Fantasie, z. B. Wechsel zwischen Diskant- und Baßlage, Triolen gegenüber einfacher gerader Bewegung, Wechsel im Tempo und Übergang.

39. — C = Ackord. Zuerst ist in die Enharmonik zu kommen durch 1) b 2) cis 3) dis —; kurz die nächsten drei fremden der Tonika.

39. Hier beginnt Jean Paul seine Theorie des verminderten Septakkords, die er im folgenden bis in Einzelheiten ausführt. Zunächst erklärt er die leiterfremden Töne der Tonika, die für seine Modulation wichtig werden, nämlich *b*, *cis* und *dis*. Der Ausdruck „Enharmonik" ist uns hier ungewohnt, wir würden „leiterfremd" oder alteriert sagen. Jean Paul denkt aber schon hier an die enharmonischen Verwechslungen beim verminderten Septakkord (vgl. Sulzer, Art. Enharmonisch).

40. Untersuche blos, zu welchen Ausweichungen, nicht für welchen Ton, den Du doch nicht voraus gebrauchen kannst, die ganze Oktave einer Tonica zu gebrauchen ist.

40. Die Erklärung gibt die spätere Nr. 47, nach der jede Note der Tonart die Septime der nächsthöheren ist, also *C* von *D* dur, *D* von *E* dur usw. Man soll also feststellen, welche Ausweichungen bei den leitereigenen Tönen möglich sind. Der Ton, der nicht vorher zu gebrauchen ist, soll wohl das subsemitonium modi sein, also *Fis* für *G*, *cis* für *D* dur usw. — Diese Regel ist am Rande zweimal angestrichen!

41. Von der Enharmonik ist immer der Übergang in Molltöne der leichtere.

41. Jean Paul an cand. theol. Joh. Gottfr. Petrick in Muskau, 22. Sept. 1810: „Zur Erklärung Ihrer Bemerkung, daß die besten Kompositionen immer in Moll sind, nehm' ich noch, daß von Moll aus, wie aus einem Gartensaale, alle enharmonischen und andern Gänge mehr offen stehen als aus Dur". Wenn die „Enharmonika" *fis a c es* heißt, ist natürlich die Auflösung nach *g* moll die richtige, ebenso von *h d f as* nach *c* moll usw. Der Grund liegt eben darin, daß der Akkord auf der 7. Stufe von *g*- bzw. *c* moll steht.

42. Die Regeln für den C-Ton müssen auch durch den Cis Fis Ton durchgemacht werden.

42. Gemeint ist wohl, daß die Regeln für alle Töne, selbst die schwierigeren in *Cis* und *Fis* durchgearbeitet werden müssen.

43. Suche die Quarte f einer Tonika, so hast c Du den fremden Septimenübergang g h e f in diese.

43. Z. B. Quarte von *c* ist *f*, damit ist der Dominant-Septakkord *g h d f* für *C* dur erreicht. Jean Paul schreibt irrtümlich *e* statt *d*.

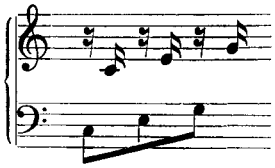
44. Durchprobe einen Mollton zum Übergang in alle andern Töne.

45. Bei Genußspiel — welches ja kein Lernspiel ist — laße statt der Regeln die Empfindung walten.

46. Im Baß drei vier Achtel Schläge, in welche der Diskant nicht simultan, sondern abwechselnd einfällt.

46. Am Schluß gibt Jean Paul ein Notenbeispiel, das man hier einschalten kann:

[1] Das in Klammern Gesetzte ist durchstrichen.



Musik

47. Jede Note in C-dur ist eine Sept. des nächsten höhern Ganzton, z. B. c von ddur; — so d von edur — e von fisdur — Um nun durch letztes e in hdur zu kommen, so nimm die kleine Terz e = cis.

48. In d. Takt oder vielmehr Bewegung Verschiedenheit der Diskantnoten liegt das Geheimnis der Melodie — also bald Triolen — Iterazionen — Nachschläge — Läufer — Ackorde — Weniger liegt an harmonischen Auflösungen.

47. *e* ist die Septime von *fis*, um nach *h* zu kommen, nimmt man die kleine Terz *cis e* hinzu, also *fis cis e*, mit der großen Terz von *fis* ergibt sich der Dominant-Septakkord *fis ais cis e*. — Diese Regel ist ihrer Wichtigkeit entsprechend noch seitlich angestrichen.

48. Sulzer (Art. Melodie) oder vielmehr der Artikelverfasser Kirnberger, legt auf die Bewegung größten Wert. Von ihr hängt der „leidenschaftliche Ausdruck" der Melodie ab, denn das „Schnelle und Langsame" ist mit den „Äußerungen der Leidenschaften genau verbunden".

Bl. 5

Klavier

In die kleine Sekunde ist so leicht auszuweichen als in die Septime, die durch jene dann enharmonisch wird.

Cdur bleibe immer der Typus:

I e eigne Terz (Sept. v. Fis) — b (eigne Sept) cis (kleine Sekund) = h

II cis (Sept. von dis) — b — dis = as.

Kürzer: durch das e enharmonisch in h — durch cis in as

C: e + b + cis = h

C: cis + b + dis = as

Vgl. Nr. 39. Ausweichung nach *cis* ebenso leicht wie nach *b*. *cis — b* ist nach Jean Pauls Bezeichnung „enharmonisch". Er nennt den verm. Septakkord und seine Bestandteile stets „enharmonisch".

I Verm. 7.-Akkord *cis e b* = enharm. verwechselt *cis e* (*fis*) *ais* = *h*.

II *cis b dis* = enharm. v. *des es* (*g*) *b* = *as*

durch *e* = nach *h*,

durch *des* = nach *as*,

c: *e ais cis* = *h*,

c: *des b es* = *as*.

Cmoll: fodert die Enharmonik c dis fis a — c und dis sind schon da und leicht, nur die Septime a und fis.

*c*moll, *c* und *es* schon gegeben, es fehlen noch *a* und *fis*.

Cmoll: dis + fis + a = e dur

*c*moll: (*h*) *dis fis a* = *E*dur.

Cmoll: a + dis + fis = cis dur

*c*moll: *a dis fis* = *e*moll. Im Original ein Schreibfehler bei ×, es muß *e*moll heißen, oder vorher *gis dis fis*.

Wiederholung von oben.

Bei jedem Mollton ist durch Tonika und Terz schon die Hälfte der Enharmonika gegeben — aber nur die zweite Hälfte gegen oben ist bedeutend. : Cm fis Cm a

Parallele Moll- bzw. Durtonart.

C Mollton herunterwärts die Tonart der Mollterz, z. B. d-moll die von fdur.

D. h. beim verm. 7. Akkord kann ich in die nächsten 4 Halbtöne nach oben modulieren, also von *d* (durch *d f as b*) nach *es*, von *f* (durch *cis eis gis h*) nach *fis*, von *gis* (durch *e gis h d*) nach *a* und von *h* (durch *g h d f*) nach *c*.

Bei dem 4stimmigen Enharmonikackord kann ich in die vier nächsten Halbtöne hinauf, also 4mal; von d f gis h in dis fis a c.

Wiederholung von 34.

Trommelbaß paßt so wie Nachschlag des Diskants zur Ausweichung.

Der Mollton unterscheidet sich blos durch seine kleine Terz vom Durton.

e g b = verminderter Dreiklang.

Zur Enharmonik brauch ich aus der 1) Vierseptim. nur drei Töne, bei C nur Cis e g, oder e g b; also entweder seine kleine Sekund oder seine Septime; dann cis b e oder cis g b.; die Terz und Quint bleiben anfangs. — oder überhaupt cis und b, d. h. kleine Sekund und Septime der Tonica aus der 2) Vierseptime: gis. — aus der 3) Vierseptime dis und fis / Summa: cis/dis/fis/gis/b. Folglich fünf fremde, weil diese die Septime von fünf Tönen sind, die kleine Sekund höher liegen.

Totum: erstlich Steigen um eine kleine oder große fremde Sekunde; zweitens neues Steigen um eine kleine Sekunde.

Neben der Septime liegt die große Quinte der nächsten Tonika —

1) Auch hier geht Jean Paul von *C* aus. Er hat *e* und *g* als leitereigene Töne und braucht also nur *cis* und *b* einzuführen.

2) Leitereigen *d f h*, einzuführen nur *gis*.

3) Leitereigen *c a*, einzuführen *dis fis*. Also 5 chromatische Töne, *cis dis fis gis b* (*ais*), diese sind große Septimen von *d e g a h*.

Steigen, zum Beispiel von *c* nach *cis*, und durch Auflösung von *cis e g b* erneutes Steigen von *cis* nach *d*.

Richtiger: Unter der Septime liegt die reine Quinte der nächsten Tonika, *cis — b* aufzulösen nach *d — a*. Oder, falls Jean Paul an den Dom.-7.-Akkord denkt: neben der Septime (z. B. *f* in *g h d f*) liegt die reine Quinte (nämlich *g*) der neuen Tonika (nämlich *c*).

Mit der gefundenen Quinte; d. h. der Dominante, ist auch die Oktave gegeben.

Jean Paul beschreibt die melodische Molltonart. Abwärts: *c' b as g f es d c.* Wiederholung von oben.

Der erste Weg ist: sogleich alle Oktaven zur Quint schnell zu finden.

C Moll: zuerst die Mollleitern: herabwärts hat cmoll die Tonart der kleinen Terz oder dis, also b oder herabwärts geht er durch seine Septime b. Eigentlich ist nur die kleine Terz der ganze Unterschied.

Neben der Septime liegt ja gleich die Quinte der künftigen Tonica als große Sekunde, die Oktave, aus der man gekommen, also neben g liegt a Tonart.

Andere Aufgabe: aus jedem Ton in einen andern zu kommen: z. B. aus cmoll in h: hier ist [1] blos von der h-Quinte die Septime fis e zu suchen, eigentlich e.

Im Baß: 1) fortdauernde Ackordgänge 2) Fortdauer Einer großen Oktavnote 3) Wechsel zwischen Baß und Diskantanschlag. Nimm in der Probe gleich einen andern Ton als C.

Wiederholung von oben. Neben *f*, der Septime von *g h d f'*, liegt *g'*, die Quinte der neuen Tonika. Diese ist die große Sekunde von *f'*, zugleich die Oktave von *g*. Vgl. Regel 47.

Jean Paul benutzt nur den Dom.-Septakkord, also: *fis ais cis e* nach *H*.

1) Im Baß Bewegungen der Akkorde,

2) Aushalten einzelner Noten im Sopran,

3) Abwechseln zwischen Baß und Diskant im Anschlag der Bewegungen und Gänge.

Bl. 6

℄:	kleine Sekund cis	Terz e	Quint g	Septime b
	—	—	—	—
	d	f	gis	h
	dis	fis	a	c

[1] Irrtümlich „die“ stehen geblieben.

Zweierlei:
aus einem Ton zu kommen in einen Ton

Ich spiele aus c; betrachte c als die kleine Sekunde von dis, dessen Sept. cis ist, und bin dann in as dur und moll — oder betrachte g als die kleine Sekund von fis, dessen Sept e; bin dann in h dur und moll.

Wenn ich aus C moll will? (Die Terz zur Sept) von fis machen oder c zur Sept von d; oder c zu cis, diß als Sept von dis —

Jeder Ton ist die große Sept des nächst höhern — die Terz e im Ackord c ist die Sept von fis: wie ist in h dur zu kommen? — Nimm cis dazu; oder b.

Der kleine Quartackord erhebt, Quintackord senkt[1].

Wieder Beispiele für Modulationen durch enharm. Verwechslung. Mit den Intervallen stimmt es nicht bei Jean Paul. Er betrachtet *c* als Unterterz von *es*, die Septime von *es* ist *des*, mit dem Septakkord *es g b des* ist er dann in *As* dur und -moll. Ebenso *g* ist Sekund von *fis*, *e* die Sept, also *fis ais cis e = h*.

Aus *c* moll 1. *es* zur Sept von *fis* machen, also durch *fis a c es*, 2. *c* zur Sept von *d*, also durch *d fis a c*, 3. *c* zu *cis* oder *des*, dies *des* zur Sept von *es*, also *es g b des*.

Wiederholung. Durch *fis ais cis e* nach *H* dur.

Bl. 7 (Notenblatt)

C ist Typus. Der Quartackord f erhebt, Sekundackord d senkt.

Der Mollton unterscheidet sich vom Durton nur durch die kleine Terz.

Durch Enharmonika weicht man gleich leicht in Moll als Dur aus.

Der Mollton gibt durch die kleine Terz einen Anfang der Enharmonika.

Bei Enharmonika kann ich in die 4 nächsten Halbtöne oder Tonikas hinauf.

Neben der Septime liegt gleich oben die Quinte der künftigen Tonika.

Drei Enharmonikas, jede besteht in der kleinen Sekunde und kleinen Septime der Tonika.

Gemeint ist der Akkord der 4. Stufe in Moll (*f – as – c*) und der der 5. Stufe (*g – h – d*).

4. Stufe von *c* = *f – a – c*, Sekundakkord = Dreiklang der 2. Stufe = *d – f – a* (vgl. unten).

Wiederholung.

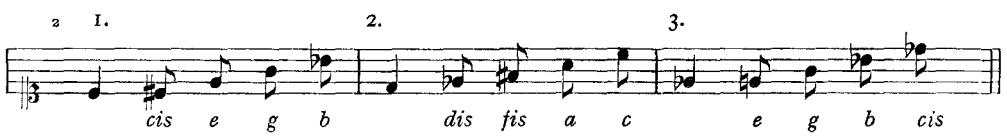
Wiederholung.

Wiederholung.

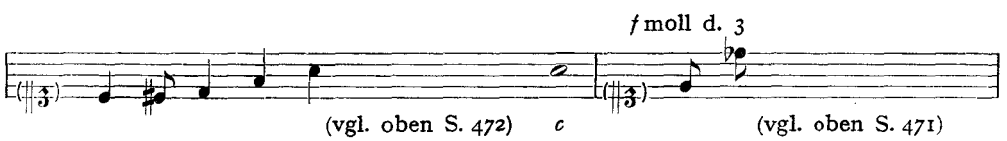
Wiederholung.

Wiederholung.

Richtiger: Der verm. Septakkord besteht aus kleiner Terz, verm. Quint und verm. Septime.



C dur durch kleine Sekunde d moll und dur (vgl. oben S. 472)



(vgl. oben S. 472) c (vgl. oben S. 471)

[1] Auf der Rückseite des Blattes notiert Jean Paul Hinweise auf Materialien zu seinen Arbeiten: I Lenettens Einengungen und Zänke S. 1, II Idyllenfreuden S. 3 usw.

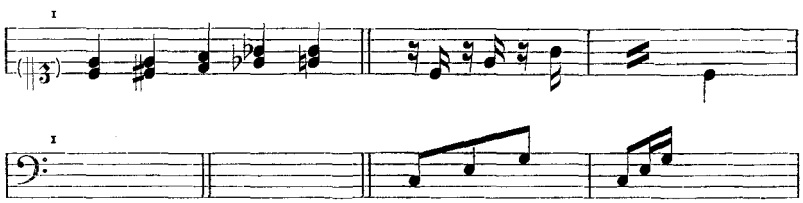
[2] Im Original steht der Schlüssel fälschlich auf der 2. Zeile.

C Dur = d moll — d dur — f moll — a moll — a dur
C moll = dis dur — b dur — gis dur — e dur durch 2
Cis dur = cis moll — dis dur — g moll — h moll — h dur
cis moll = e dur — h dur — a dur — f dur durch 1
D dur = fis moll — e dur — g moll — h moll — h dur
D moll = f dur — c dur — b dur — f dur durch 2

Modulationsaufgaben durch die drei verminderten Septakkorde (s. oben). Die Angaben „durch 1" bzw. 2 treffen nicht immer auf die ganze Reihe zu (allg. Regel s. o. S. 472).

Übung für jeden künftigen Ton c den Leit- oder Septimenton f zu finden / zur Quinta g g(ehört) die Quarta f.

Alternieren



vgl. oben S. 471.

In diesen losen Einfällen, Aufzeichnungen, Anmerkungen und Studien finden sich die verschiedensten Stoffgebiete der Musik beieinander. Man könnte sie gruppieren in theoretische Studien, musikalische Improvisation, Klavierspiel und Ideen zur Musikästhetik. In dieser Folge wollen wir die Aufzeichnungen kurz erläutern.

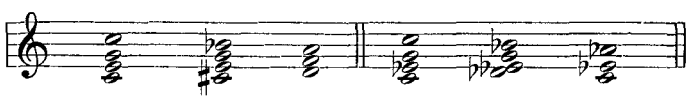
Die musiktheoretischen Studien sind wohl die aufschlußreichsten und interessantesten; sind es doch die ersten und einzigen Notierungen, die wir von Jean Paul besitzen. Gleich auf den ersten Blick zeigt sich, daß er mit der Musiktheorie große Schwierigkeiten hat. Er muß wirklich ganz auf sich allein angewiesen gewesen sein, denn sonst konnten ihm nicht Fehler unterlaufen, die jeder Musikschüler zu verbessern in der Lage ist. Vor allem kann er die Musikschlüssel nicht richtig setzen! Sowohl den Diskant- wie den Baßschlüssel schreibt er auf der falschen Linie! Dann kennt er die Intervalle nicht. Er spricht von der großen, statt der reinen Quinte, von einer „großen fremden" Sekunde, ja er nennt *c* die „kleine Sekunde von *dis*" und läßt die „Enharmonika", also den „verminderten Septakkord" aus „kleiner Sekunde und kleiner Septime der Tonika" bestehen. Kann man die letzte Definition noch verstehen — er setzt *cis* als kleine Sekunde von *c*, und *b* als kleine Septime von *c* und erhält so: *cis* (*e*-*g*) *b* — so sieht man doch deutlich genug, daß er in der allgemeinen Musiklehre noch völlig unerfahren und unsicher ist[2]. In der Akkordlehre ist er offenbar nur bis zu den Dreiklängen, dem Dominant- und verminderten Septakkord gekommen. Er kennt die Dreiklänge in

[1] Im Original *C*-Schlüssel auf der 2., *F*-Schlüssel auf der 3. Linie!

[2] In seinen Briefen spricht er einmal von den „3 Tonleitern, der diatonischen, enharmonischen und chromatischen", III, Nr. 138.

Dur und Moll, auch den verminderten, den er sich besonders notiert, und weiß den Dominantseptakkord richtig aufzubauen. Allerdings geht seine Spekulation, daß neben der Septime gleich die Quinte der nächsten Tonika liegt, daß die Quarte einer Tonika gleich die Septime des Dominantseptakkords ist, reichlich weit und berücksichtigt kaum die Auflösung, an die jeder Musiker zuerst denkt. Der Hauptfehler und die Schwäche aller seiner musiktheoretischen Bemühungen liegt in seiner Zurückführung aller Bewegungen und Akkorde auf die Tonika *c*. Zu einer Berücksichtigung und Wertung der Stufen oder einem freien Aufbau der Akkorde auf den verschiedenen Stufen kommt er überhaupt nicht. Er spricht vom kleinen Quartakkord, vom Quartakkord auf *f* und vom Sekundakkord *d*. Man sollte annehmen, daß der Quartsextakkord (in *C*: *g - c - e*), der „kleine" in Moll (*g - c - es*) und der Sekundakkord (von *D* = *g - a - cis - e*, auf *D* = *d - e - gis - h*) gemeint seien, aber dem widerspricht der Ausdruck: „C ist Typus, der Quartackord F erhebt, Sekundackord d senkt". Jean Paul meint, der Akkord der 4. Stufe (also *f - a - c*) erhebt, der der zweiten (*d - f - a*) senkt, der kleine Quartakkord ist demnach: *f - as - c*. Diese Stelle könnte an einfache Kadenzierungen mit 2., 4. und 5. Stufe erinnern. Sonst werden Umkehrungen der Drei- und Vierklänge nicht erwähnt.

Die Hauptsache ist und bleibt ihm aber der verminderte Septimenakkord, die „Enharmonika", wie er sagt. Dieser Akkord ist für seine Modulation am wichtigsten, denn er kann mit ihm am schnellsten und sichersten in die entferntesten Dur- und Molltöne gelangen. Schon C. Ph. Em. Bach sagt im Kapitel „Von der freyen Fantasie" (a. a. O. II, 41, § 11): „Auf eine noch kürzere und dabey angenehm überraschende Art in die entferntesten Tonarten zu kommen, ist kein Accord so bequem und fruchtbar" als der verminderte Septakkord. Und der Rudolstädter Heinrich Christoph Koch, dessen „Musicalisches Lexikon" Jean Paul kannte, veröffentlichte sogar einen „Versuch, aus der harten und weichen Tonart vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die der übrigen Stufen auszuweichen" (1812). Dieses einfache Kunstmittel hat Jean Paul auf vielfältige Art erprobt und durchgearbeitet. Er geht von seinem Typus *C*dur aus, läßt *e* und *g* als leitereigen liegen und bedarf nur „der kleinen Sekund und Septime der Tonica", um den verminderten Septakkord zu erhalten. Oder von *c*moll aus macht er *es* zur Septime von *fis* und erhält *fis - a - c - es* und kann nun nach *g*moll gehen. Dabei bedient sich Jean Paul keiner Zwischenstufen, er moduliert einfach:



Daß der verminderte Septakkord auf der 7. Stufe der Molltonleiter steht, daß er verminderten Dreiklang und verminderte Septime besitzt, davon ist bei ihm keine Rede. Er hat die drei „Enharmonikas" einfach sich angeeignet und erreicht sie von jeder Stufe aus durch chromatische Rückung. Maßgebend ist für ihn allemal *C*dur; von hier aus unterrichtet er sich über die leitereigenen und fremden Töne, die er für die jeweilige Enharmonika gebraucht. Von tieferer Einsicht in das Wesen harmonischer Zusammenhänge spürt man nichts. Auch sein Verfahren, jeden leitereigenen Ton als Septime des nächsthöheren anzusehen, also *d* Septime von *e* usw. ist schematisch und oberflächlich. Es fehlt überall am Zusammenhang,

an der harmonischen Logik, ja überhaupt an der rechten musikalisch-theoretischen Fundamentierung.

In der Musiktheorie schneidet Jean Paul schlecht ab. Er ist im Dilettantismus stecken geblieben, weil er keine Lehrer fand, die ihm helfen konnten, und die Bücher, die er las, ihn nicht hinreichend zu unterrichten vermochten. Die Musiktheorie bildet aber die Grundlage für jedes Improvisieren und Fantasieren. Wir können uns nun ziemlich gut vorstellen, wie er bei seinem vielgerühmten Fantasieren das modulatorische Fundament genommen hat. Durch Dominant- und verminderte Septimenakkorde hat er sich von Tonart zu Tonart hindurchbewegt, ohne besondere Zwischenstufen, Kadenzerweiterungen, Alterationen oder gar Nebenstufen benutzt zu haben. Es muß ein recht einfaches, oft durch plötzliche harmonische Rückungen aus dem Gleis gehobenes Improvisieren gewesen sein, das sich in den nächstliegenden Akkordbrechungen und -verbindungen bewegte. Daß er über die Akkorde als „Meister" herrschte, wie berichtet wird, mag zutreffen, nur waren es die einfachsten Septakkorde, die er kannte, ohne jede Veränderung, Weiterführung oder Steigerung der harmonischen Beziehungen. Und über diesen harmonisch flachen Boden ergossen sich seine musikalischen Einfälle, die, der Natur der Harmonie entsprechend, in einfachen, auf Tonika und Dominante gestützten Themen bestanden [1]. Die C. Ph. Em. Bachschen Grundregeln der freien Fantasie hielt er ein, so das Verweilen in der Haupttonart am Anfang, die allmähliche, vorbereitete Rückkehr zum Schluß, das Überraschende im Ausdruck der Affekte, den Wechsel der Bewegung und Modulation. Er liebt Taktänderungen, den „wildesten Wechsel" im Tempo, das Übersetzen der linken Hand, Trommelbässe und Nachschlag, Läufer, Vorschläge und Alternieren zwischen Diskant und Baß. Alle Mittel, die ihm aus Literatur und Vortrag, aus Konzert und eigener Erfahrung geläufig sind, stellt er in den Dienst seiner erfüllten, nur von „Empfindung" getragenen Fantasie.

Hinzu kommt ein Klavierspiel, das weniger pianistisch und technisch als musikalisch-kapellmeisterlich erworben ist. Durch sein leidenschaftliches Musizieren hatte er sich ohne Zweifel eine gewisse Beherrschung des Instruments angeeignet, und er war wohl imstande, Unterricht im Klavierspiel und Anweisungen für das Studium zu geben. Wichtig ist ihm vor allen Dingen die „zarte Behandlung" des Klaviers, das „sanfte Spiel" [2]. Er legt großen Wert auf gute Haltung am Klavier und sorgsames Üben. Seine Hauptregeln sind allgemein gültig: jeden Tag eine Übung, in der zweiten die erste hineinnehmen, also allmähliches methodisches Fortschreiten. Jedes Stück wird zunächst technisch geübt, dann erst musikalisch. Schwierige Stellen verlangen besonderes Studium. Die linke Hand muß gut geübt werden. Sonst erwähnt er noch die „Bebung" beim Klavichordspiel, den agogischen Akzent,

[1] Jean Paul schreibt einmal an Fr. von Oertel: „Ich kan in meiner Seele draußen unter dem freien Himmel Harmonien und Melodien hören, die mich musikalisch zersezen; aber in die Finger kan ich jene so deutlich vernommenen Töne nicht heruntertreiben", Briefe II, Nr. 235.

[2] Wenn er ins musikalische Feuer kam, scheint er sich an diese Prinzipien weniger gehalten zu haben. Charl. v. Stein erzählt, daß Jean Paul auf ihrem neuen Klavier von Schenk „wie ein Donnerwetter" herumgefahren sei. Er habe sich selbst gewundert, daß, das Instrument „sich nicht einmal nach seinem Spielen verstimmt habe". Ed. Berend, J. P.s Persönlichkeit, S. 39.

das Hinsehen auf die Tasten und die „Fingersprünge“ am Klavier, Bemerkungen, die auf ein systematisches Studium, Lesen und Selbstbeobachten hindeuten. Im ganzen zeugen seine klavieristischen methodischen Hinweise von Sicherheit und auch von einer gewissen Systematik, die vielleicht zu einer Art Unterrichtsanweisung führen sollte.

Bekommen wir so aus seinen Notizen und Anmerkungen eine genaue Vorstellung von seinem Musizieren und Fantasieren, so bringen sie gleichzeitig wichtige und wertvolle Gedanken über Wesen und Natur der Musik. Es sind Ergänzungen zu seinen musikalischen Bekenntnissen in den Romanen, aber auch Gedanken, die weit in andere Bezirke führen und trotz ihrer kurzen aphoristischen Haltung von tiefem Nachdenken zeugen. Ich möchte die von mir der Übersicht halber in 30 Nummern eingeteilten Anmerkungen in drei Gruppen zusammenfassen: 1. Malerei, Musik und Poesie, 2. Natur und Musik, 3. Musikalische Ausdrucksmittel. Um diese drei großen Problemkreise drehen sich Jean Pauls Ideen und Fragen, Beobachtungen und Erfahrungen.

1. Unter allen Künsten ist die Musik die stärkste „Hülfs- und Folienkunst“, sie verstärkt Poesie und Malerei. Mit der Dichtkunst verbunden, tönt und wirkt sie im Lied, in der Kantate. Ein Lied von Rust, Reichardt und Zelter klingt uns „so wahr, so innig und so tief gefühlt“. Deshalb singen die Frauengestalten Jean Pauls so gern. Wina holt ein Liedchen von Reichardt heraus, Beata singt „Idolo del mio cuore“, Liane ganze Opernauszüge, denn sie ist „selber eine moralische Kirchenmusik, die Engelstimme in der Orgel“, Klotilde stimmt Bendas „Verlorne Ruh“ an[1] und so wirkt jede Frau mit und durch Musik. Es ist gleichsam der Ausdruck ihres innersten Wesens und Fühlens. Noch höher steht der unmittelbar musikalisch betonte und verstärkte Vers, die musikalisch-dichterische Improvisation. Victor dichtet und singt Streckverse, ebenso Albano und Dian im „Titan“, Walt in den „Flegeljahren“ und Linda versteht sogar zu komponieren. Jean Paul denkt sich ein gehobenes rezitativisches Singen zu seinen Streckversen, denn anders sind die meisten kaum musikalisch zu fassen. Das ist das Höchste für ihn: ein freies Dichten, unabhängig vom festen Schema, und ein freies Hinsingen, getragen allein vom Empfinden und gefühlsstarken Vortrag[2].

Zur Malerei hat die Musik viele Beziehungen, sie ist nach Herder die Begleitung der „malerischen Schönheit“ und auch Jean Paul spricht von ihrer Wirkung beim Betrachten der Gemälde (1). Von Linda erzählt er, sie verknüpfe Ton, Farbe und Ideen, und er selbst „sieht“ förmlich die Haydnsche Schöpfung und liebt Programmusik und bildliche musikalische Wirkungen[3]. Wir werden noch hören, wie er musikalische Eindrücke in Bilder und dichterische Visionen umzusetzen weiß. Am höchsten steht ihm die Verbindung von Musik, Schauspiel- und Dichtkunst, die Oper. Sie ist „das Größte“ (29), denn hier werden „dem Auge ... noch

[1] Vgl. Schreiber a. a. O., S. 55ff.

[2] So „improvisiert“ Walt „singend den Polymeter ‚Liebst du mich‘“ und Jean Paul fügt hinzu: „Er versang sich immer tiefer in sein Herz“. Flegeljahre IV, Nr. 57.

[3] J. J. Engel untersucht in seinem Buch „Über die musikalische Malerey“ (1780): Was ist malen? Was für Mittel hat die Musik zum Malen? Was ist dadurch zu malen? Was soll sie malen, was nicht? Er exemplifiziert besonders an Graun und Hasse.

Gegenstände gegeben" (19). Sie vereint Musik und Malerei und fügt die Dichtung hinzu, wenn diese auch nicht immer, wie etwa in der „Medea" von Benda und Gotter, auf der Höhe der Musik steht. Dichter und Musiker finden sich schwer zu einheitlicher künstlerischer Gestaltung zusammen, denn noch immer wirft der Sonnengott „die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine ächte Oper zugleich dichtet und setzt".

2. Neben diesen kurz hingeworfenen Anmerkungen stehen ebenso lose und knapp seine Beobachtungen auf tonpsychologischem Gebiet. Sie schließen an akustische Studien an. Man spürt förmlich, wie ihm beim Lesen über die akustische Hörgrenze der Gedanke durchzuckt: „Warum hören wir den höchsten Ton nicht?" (15) Es genügt ihm nicht, die experimentelle Feststellung zu erfahren, er will die psychologischen Grundlagen wissen. Ebenso gibt er sich nicht mit den einfachen Schwingungszahlen zufrieden, er fragt nach dem Verhältnis zweier Töne beim Fortklingen, nach ihrer Stärke und psychologischen Wirkung (25). Damit hängt das Problem der Konsonanz und Dissonanz zusammen, das in ihm die Idee reifen läßt, ob nicht ein verstärkter Ton über den Klang hinaus auch den folgenden beherrschen könne; also wieder eine Frage auf der Scheidelinie zwischen musikalischer Theorie und Tonpsychologie (23). Er greift mit diesen überraschenden Einfällen weit über seine Zeit bis in unsere Gegenwart hinein. Das gilt auch vom Tonsystem, das er durch Zwischentöne, also Viertel- oder Dritteltöne, erweitern möchte. Mit Recht weist er auf die vielfachen Überschreitungen der mathematisch-akustischen Schwingungszahlen hin, die wir beim Singen und Spielen gebrauchen. Warum verdoppeln wir unser Tonsystem nicht? (9).

Unser Ohr bildet und entwickelt sich durch Hören praktischer Musik (10). Nicht Musiker und Instrument müssen folgen, wie Beethoven will, sondern die praktische Ausführung, die erprobte Musik lehrt, wie wir schreiben sollen: „Das Muster gibt den Geschmack".

Das Phänomen der Obertöne erweckt in ihm den Gedanken, daß eigentlich in jedem Wohllaut schon Dissonanzen enthalten sein müssen: eine richtige Folgerung. Nur vergißt er oder erfährt nicht, daß die Stärke der Obertöne verschieden ist, und so geht seine Folgerung, daß die Saiten wie bei der Äolsharfe unison sein sollten, von falschen Voraussetzungen aus (23).

Alle diese Erscheinungen, die Obertöne, die Schwingungsvorgänge, die Stufungen der an sich unendlichen Tonreihe, die von Chladni auf gläsernen Scheiben gezeigten Klangfiguren sind Gesetze der Natur, die in uns nachklingen und uns scharf treffen (11, 18). Die große Frage, die sich ergibt und die ihn eigentlich nie frei läßt, ist nun: „welches Kausalverhältnis" hat „die tönende Sukzession mit der innern", wie entsprechen sich musikalischer und seelischer Ablauf? (5). Die Antwort hat er in seinen Romanen oft umschrieben; wie Herder (vgl. oben S. 461) alles Klingen aus eigenstem Empfinden ableitet, so sagt auch Jean Paul: „Bei der Musik spricht kein anderer zu uns, sondern wir selbst; wir hören nur uns: unsere Zukunft, unsere Vergangenheit" (Denkw. IV, S. 163). Oder an anderer Stelle: „Der Klang spricht die tief verborgene Ordnung unseres Innern an". Aber alle diese poetischen Deutungen und Übertragungen lösen nicht den Kern seiner Frage, die

nach den psychologischen und womöglich auch physiologischen Voraussetzungen für diese Zusammenstimmung fragt. Hier blieb ihm die Zeit die Antwort schuldig.

Viel mehr konnte er über sein Lieblingsthema: Musik in der Tierwelt erfahren. Wissenschaftler, wie die oben genannten Comparetti, Peter Camper und Scarpa beschäftigten sich mit dem Problem und ebenso griffen Dichter, Ästhetiker und Musiker in die allgemeine Behandlung ein. Jean Paul war mit der Wissenschaft überzeugt, daß Insekten und Säugetiere wie Menschen die Musik aufnehmen können. Aber wie mag die Wirkung sein? Wie mag dem Käfer sein Summen, dem Vogel sein Gesang vorkommen? (16). Er scheint viel beobachtet zu haben, so Hören und Verhalten der Hunde (13), ja auch Spinnen, die auf „andere Musik" anders reagieren. Für ihn, der die Musik als Klang einer fernen Welt, als „Lenzgetön fern von uns fliegender Himmel" empfand, mußte in allen lebenden Wesen, Tieren und Menschen, ein Teil jenes Ewigen, Harmonischen schwingen, mußte die Musik ihre ewigen Himmel allen Lebewesen gleich freigebig und beglückend austeilen.

3. So wenig Jean Paul über tonpsychologische Fragen, die ihn beschäftigten, erfahren konnte, so viel vermochte er zu lesen und durchzuarbeiten, sobald er sich den musikalischen Ausdrucksmitteln zuwandte. Schon die Charakteristik der Tonarten war ein reich und fruchtbar bestelltes Feld, das sich besonders im 17. und 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Gewiß kannte er die Grundlehren und hatte auch von Mattheson gehört, aber sein Gewährsmann blieb Chr. Dan. Schubart, dessen Tonartenbeschreibung er wörtlich übernimmt und anwendet (5)[1]. Auch in dem Vergleich der Musik mit der Rede (7) steht er mitten in der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, die gerade dieses Gebiet bis in Einzelheiten erschlossen, z. T. sogar naturalistisch schematisiert hat. Wie er hier ganz zu den Musikern gehört, die ihre eigene Fach- und angewandte Ästhetik entwickeln und behaupten, so auch in dem bekannten Streit zwischen Rameau und Rousseau über den Vorrang der Harmonie oder Melodie[2]. Er zitiert den Rameauischen Grundsatz, nach dem alles melodische Geschehen von einem harmonischen Empfinden abhängig ist, und stellt dem seine eigene Meinung gegenüber, nämlich, daß auch die Harmonie eine melodische Gestaltung sei (4). Das ist für Jean Pauls Zeit eine überraschende Wendung, die aber in der Verwendung einfacher Kadenzen und in der Folge der Melodieintervalle ihre Berechtigung findet. Vom Standpunkt des reinen Satzes aus ist seine These von jeher künstlerische und musikalische Forderung gewesen: auch die Bewegung der Mittel- und Unterstimmen in der Harmonie soll melodisch und sangbar sein. Dieser „Gang der Melodie" ist, sobald man an Stufen denkt, „schwer zu fassen", wie Jean Paul an einem Zahlenbeispiel ausweist (24), aber im Gesanglichen, im stufenweisen Fortschreiten oder in der „gefälligen Abmessung der Theile", wie Kirnberger bei Sulzer sagt, sind gewisse Grundlinien dafür gegeben. Der Melodie entspricht die Zeichnung, der Entwurf, die Idee, dem Ton die Farbe, die Aufhellung und Belichtung (14).

Reine Instrumentalmusik, losgelöst vom Wort, kann eine Fülle von Bildein-

[1] Vgl. die „Hopstänze" der großen Welt aus *f* moll. Flegeljahre III, Nr. 44.

[2] Sulzer (Melodie): „Darum ist es eine eitele Frage, ob in einem Tonstück die Melodie oder die Harmonie das vornehmste sey? Ohne Zweifel ist das Mittel dem Endzweck untergeordnet".

drücken hervorrufen. Jean Paul hat uns gerade hierfür herrliche Beispiele gegeben, und wenn er davon spricht, wie man unter der Musik, bei einem hurtig hineilenden Presto oder Allegro „das Laufen eines Pferdes, Menschen" sehen könne (2), so erinnere ich nur an die Szene in der „Unsichtbaren Loge", wo Ottomar Orgel spielt und „die tauben Todten" erschüttert; „da zogen alle vergänglichen Menschen", die er geliebt hatte, „nebst ihren vergänglichen Scenen vorüber". Ein klassisches Stück ist für mich stets die Beschreibung einer Haydn-Symphonie in der „Musik der Musik" der „Flegeljahre" gewesen. Walt wird „durch das ihm neue Wechselspiel von Fortissimo und Pianissimo, gleichsam wie von Menschenlust und -weh, von Gebeten und Flüchen in unserer Brust, in einen Strom gestürzt und davongezogen, gehoben, untergetaucht, überhüllt, übertäubt, verschlungen und doch — frei mit allen Gliedern". Das Leben strömt wie ein Epos unter ihm hin. Und als Vult auf seiner Flöte ein Adagio bläst, da hört er „das Tönen — dieses ewige Sterben — gar nicht mehr aus der Nähe, sondern aus der Ferne kommen und der Herrnhutische Gottesacker mit seinen Abendklängen lag vor ihm in ferner Abendröte ... und es war ihm, als seh' er die Sonne auf fernen Gebürgen stehen — und das alte Heimweh in der Menschenbrust vernahm von vaterländischen Alpen ein altes Tönen und Rufen, und weinend flog der Mensch durch heiteres Blau den duftenden Gebürgen zu und flog immer und erreichte die Gebürge nie —" Man möchte am liebsten das ganze Kapitel hersetzen, wie Walt dem Prestissimo einen neuen „Text" unterlegt und wie Musik und Mädchen und Liebe in- und zueinander streben und klingen. Fürwahr — diese Musik kann „nichts Unmoralisches", sondern nur das Gute ausdrücken. Jean Paul möchte diesen Satz am liebsten noch weiter ausführen, und er hat es auch getan in den vielen unvergeßlichen Bildern, die er unter dem lebendigen, unmittelbar erfühlten Eindruck der Musik in seine Romane geflochten hat.

Musik klingt im Wachen wie im Traume. Jean Paul hört „in und vor dem Schlaf" Töne[1], er schläfert sich ein „durch inneres Singenhören"[2], er schafft seine Traumdichtungen und Visionen aus dem tiefen Erlebnis musikalischer Eindrücke, er träumt sich hinüber in die Welt ewiger Harmonien. In seinen Aufzeichnungen steht einmal ein Traum, der ihn lange innerlich beschäftigt[3]: Im Traume „hört ich Musik; wenn es ein Traum wäre, dacht' ich, so müßten ja die Übergänge und Auflösungen so kommen als du sie in dir jetzt hörest. — Sie kamen aber immer verschieden. So hört' ich wie von einem Doppelchor in mir 2 Musiken". Aus Gesichten keimen die Urgedanken seiner Traumdichtungen und viele seiner schönsten Bilder und musikalischen Poesien. Und so stellt er auch an die Spitze seiner Gedanken über Musik den Satz: „Musik wirkt im Traume tief" (8).

Eine Fülle von Ideen liegt in diesen Blättern beschlossen. Sie belichten Jean Pauls Stellung zur Musik, zeigen seine praktischen und theoretischen musikalischen Grundlagen und geben zum erstenmal Einblick in seine vielberühmte Kunst der Fantasie. Es gibt für ihn nichts Schöneres, als sich ganz dem unendlichen Klingen in seinem Innern hinzugeben. Er fantasiert, so gut er es aus eigenem Probieren und Studieren gelernt hat, er überträgt sein musikalisches Fühlen auf alle dichterischen Erlebnisse,

[1] Wahrheit aus Jean Pauls Leben II, 102, Nov. 1807.
[2] Levana I, § 60.
[3] Nachlaß, Vita Buch, Kaps. 10.

er findet und gestaltet aus musikalischer Seele, er gräbt sich ein in Musiktheorie und Akustik und notiert seine Einfälle in kurzen Sätzen, er schwärmt mit Haydn und Mozart und fühlt sich geborgen bei Reichardt und Zelter, bei Benda und Rust. Das Musikalische in ihm, dieses unendliche Sehnen und Schwärmen, Klingen und Singen, zieht, Robert Schumanns jugendlichem Stürmen und Drängen gleich, in den Zauberkreis seiner Gestalten. Und aus seinem Wirken und Werk klingt zu uns „ein altes vertrautes, aber wunderbares Mittagsgeläute aus den Fernen herüber, ein altes Tönen, wie aus dem gestirnten Morgen dunkler Kindheit“.

Die Aufspaltung der „Tonhöhe“ in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger[1]

Von

Albert Wellek, Leipzig

1. Die Grundmerkmale der Tonerscheinung

Was an einem gegegebenen Einzelton von nicht allzu extremer Frequenzlage an Merkmalen vorgefunden wird, ist, schon ganz grob genommen, mindestens sechserlei; und zwar, wenn wir in ansteigender Ordnung mit den mehr äußerlichen und modal unspezifischen beginnen:

1. Lokalisation (Raumbestimmtheit)
2. Dauer (Zeitbestimmtheit)
3. Lautheit (Intensität)
4. Farbe (timbre)
5. Helligkeit, Höhe und Verwandtes
6. Tonigkeit.

Dazu kommt, 7., ein weiteres Merkmal, Vokalität genannt, — jedoch von geringer Ausprägung, und auch dies mit Regelmäßigkeit nur dann, wenn die Farbe (4) eine bestimmte, sozusagen minimale ist: bei sogenannten einfachen, d. h. obertonfreien Tönen, also nahezu nur als Sondererscheinung bei diesem gewissermaßen untersten Grenzfall von Klangfarbe. (Zu sagen: bei einfachen Tönen fehle die Klangfarbe — wie dies bis auf Stumpf geschah — ist so ziemlich der analoge Irrtum wie zu sagen, daß Schwarz keine Farbe, sondern die Abwesenheit der Farbe sei.)

Nun kurz zur Illustrierung dieser lapidaren Feststellungen. Ein Ton klingt immer

[1] Die Hornbostelsche „Psychologie der Gehörerscheinungen“ findet sich in einem Umfange von bloß 30 Druckseiten an der für den Musiker leider sehr versteckten Stelle: Handbuch d. norm. u. pathol. Physiol., Hg. Bethe u. a., XI, Berlin 1926, S. 701—30.

1. irgendwoher;
2. mehr oder weniger lang;
3. mehr oder weniger stark;
4. verschieden auf verschiedenen Instrumenten oder sonst je nach der Art der Hervorbringung[1];
5. und 6. hat der Ton das, was man populär eine „Tonhöhe" nennt (Hornbostel nennt es zusammenfassend „Toncharakter");
7. hat der Ton unter relativ seltenen Umständen einen Vokal- oder, besser gesagt, Lautcharakter, d. h. er klingt wie *a* oder *e* oder *ü* usw., oder auch wie *m*, *s*, *f*.

Nicht so ohne weiteres einzusehen ist hierbei nur das eine: warum der Ton „5. und 6.", und nicht bloß einfach 5. eine „Tonhöhe" hat: und mit diesem Punkte und allem, was drum und dran hängt, wollen wir uns im folgenden auseinandersetzen.

2. Das Oktavenphänomen

Wenn wir eine sogenannte Tonhöhe nicht für akustische Zwecke in Schwingungszahlen („Hertz"), sondern für psychologische oder musikalische Zwecke als einen erlebten Toneindruck angeben wollen, so brauchen wir dazu zwei Zeichen: z. B. a^1, c^2. Überdenkt man diese Tatsache genau, so hat man die Sache schon in der Hand. Ein gegebener Ton ist nicht einfach *a* oder *c*, sondern a^1 oder c^2 usw., d. h. er hat 1. die Eigenschaft *a* zu sein, oder *c* zu sein, 2. die Eigenschaft „eingestrichen" oder „zweigestrichen" zu sein. Diese zweite Eigenschaft nennt man die Oktavlage: „eingestrichen", „zweigestrichen" und so ähnlich bezeichnet bekanntlich je eine sogenannte Oktave.

Was nun eine Oktave ist, ist in der Musik von so ungeheurer Wichtigkeit, daß auch der Nichtmusiker darum zu wissen pflegt; es sei aber doch für unsern besondern Zweck noch einmal kurz verdeutlicht. Man denke einmal an die allbekannte Tastenordnung in der Klaviatur, mit ihren schon fürs Auge sinnfälligen Gruppen zu je 12 (7 weißen, 5 schwarzen) Tasten. Diese Gruppenbildung in der Tonhöhenreihe ergibt sich jedem abendländischen Beobachter in zwingender Weise, wenn er sie einmal aufmerksam — also langsam — abwandert. Während sich nämlich von Taste zu Taste etwas einigermaßen gleichmäßig verändert — etwas, wodurch sie alle voneinander verschieden sind —, kehrt etwas anderes jeweils mit der 13. Taste wieder. D. h., dieselben 12 Qualitäten, die wir von einem gegebenen Ausgangstone aus an uns haben vorüberziehen lassen, wiederholen sich vom 13. bis zum 24., vom 25. bis zum 36., usw. Der 13. „Halbton" ist in einer Hinsicht wohl ebenfalls anders als alle vorherigen, in einer andern Hinsicht aber ähnlich, wo nicht gleich mit dem Ausgangston, und dasselbe gilt vom 2. und 14., 3. und 15. Halbton usw.

Optisch-geometrisch verglichen liegen die Dinge so. Da ist 1. einmal etwas, was von „unten" nach „oben" zu beständig ansteigt (nicht überall ganz gleichmäßig,

[1] Unter „Schallfarbe" wird bei Hornbostel vollends aber auch die Komplexqualität von phänomenalen Schallmehrheiten im Zusammenklang mit subsumiert, also auch „Intervall-" und „Akkordfarbe" (vgl. unten Abschn. 5).

aber doch einigermaßen): was also eine schiefe Ebene bildet. Und dann ist da 2. etwas anderes, das sich im Kreise dreht: eine „Schlange, die sich in den Schwanz beißt“. Beides ineinander konstruiert ergibt eine Schrauben- oder Spirallinie: deren Grundriß ist der Kreis, und auf ihm bilden sich die in gleichen Stockwerken der Spirale lotrecht korrespondierenden Punkte als ein Punkt ab. Das Oktavphänomen läßt sich in diesem Sinne anschaulich beschreiben als die Wiederholung ein und derselben Eigenschaft in verschiedenen Stockwerken des Anstiegs der anderen Eigenschaft. Diese letztere — das lineare Merkmal — heißt nach Hornbostel „Helligkeit“, die erstere — das zyklische Merkmal — „Tonigkeit“: ein eigens von ihm geprägter Name.

Die „Tonigkeit“ ist also das, was wir *c, cis, d* usw. nennen. Mit der Welt der Farben verglichen, entspricht sie dem Farbton; während die „Helligkeit“ schon dem Namen nach der Helligkeit entspricht.

3. Die Entwicklung des Oktavenproblems und die „Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe“

Diese Aufspaltung der vermeintlichen „Letztheit“ der Tonhöhe in das lineare und das zyklische Moment ist erst in verhältnismäßig neuer Zeit wissenschaftlich vollzogen worden und selbst heute noch nicht überall vollkommen durchgesetzt. Und doch gibt sie die alleinige zureichende Beschreibung des Oktavphänomens, das für unsere gesamte abendländische Musikkultur grundlegend ist und auch für die primitiven und orientalischen Völker ausnahmslos nachgewiesen werden kann.

Die ausgezeichnete Stellung der Oktavtöne läßt sich aus dem akustischen Tatbestand der idealen Schwingungsproportion 1 : 2 nicht wirklich begreiflich machen; denn es wäre ja nicht einzusehen, warum sich dieses 1 : 2 so prinzipiell von 1 : 3, 2 : 3 usw. unterscheiden sollte. Dagegen ist die ausgezeichnete Stellung der Oktave im Physiologischen, zunächst einmal in gewissem Grade schon im Phonationsakt, unmittelbar gegeben und geht hier freilich ebenfalls auf die einfache Schwingungsproportion zurück. Im Gesang der Naturvölker ist der Oktavsprung vielfach nur ein Registerwechsel: die Versetzung ein und desselben Tones in das Falsett, als „Überschlagston“, analog wie bei den Blasinstrumenten das sogenannte Überblasen. Der Ton bleibt gleich, nur die Erzeugungsweise schlägt um in eine andere Art der Kehlkopf-Innervation. Aber auch beim Intonieren des Oktavsprungs im gleichen Register wird der feinfühlige Sänger sich bewußt werden, daß es sich um eine vor allen andern Tonschritten irgendwie ausgezeichnete Leistung handelt, die vielleicht am besten als besondere Stimmigkeit der beiden Phonationsleistungen zueinander gekennzeichnet werden kann. Die Innervationsleistungen bei Tönen von allereinfachstem Schwingungsverhältnis scheinen, schon physiologisch, besonders verwandt[1]. Nun ist alle Musik ursprünglich Vokalmusik; und in einem gewissen Sinne vikariert auch heute noch alle instrumentale tonige (nicht Geräusch-)Musik für vokale. Und hier, in der Phonation, wirkt sich also der akustische Tatbestand zu einem psychophysiologisch ausgezeichneten Sachverhalt aus.

[1] Vgl. W. Köhler, Psychologische Beiträge zur Phonetik. Katzensteins Arch. f. exp. u. klin. Phonetik 1, 1913, S. 19ff.

Darüber hinaus erscheint es nicht ausgeschlossen, daß sich die Diskussion um die physiologischen „Hörtheorien" mehr oder minder zugunsten der viel angefochtenen Lehre von J. R. Ewald wenden könnte, die in ihrer ursprünglichen Fassung bereits seit der Jahrhundertwende vorliegt, von der Tonpsychologie aber bislang so gut wie gar nicht beachtet worden ist. Der Ewaldschen Theorie liegt die Annahme zugrunde, daß die Fasern der Basilarmembran im Cortischen Organ in sogenannten Schallbildern gruppenweise so ansprechen, daß die durch einen Ton *a* angeregten Fasern bei seiner Oktave a^1 ebenfalls, aber nicht allein angeregt werden; während bereits bei der Quint nur wenige Reizpunkte gemeinsam sind, usw.[1] Während nun allerdings diese Theorie in der von Ewald geschaffenen Form nicht haltbar erscheint, ist sie neuerdings in weitgehender Modifikation durch M. Gildemeister und H. Koch wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt; wobei das Ergebnis ein zwischen der Helmholtzschen Resonanztheorie und der Ewaldschen Schallbildtheorie vermittelndes ist[2]. Auch nach dieser jüngsten Umformung würde aus dieser Theorie die Oktavenähnlichkeit dadurch zu erklären sein, daß auf der Basilarmembran die Erregungspunkte des Grundtons in denen des Oktavtons mitenthalten wären. Damit würde das Oktavphänomen vollends allgemeinmenschlich als schon im peripheren Wahrnehmungsprozeß festgelegt anzunehmen sein.

So läßt sich denn auch die Sonderstellung der Oktave in der Geschichte der Tonsysteme, der Notenschrift, der Notennamen, des mehrstimmigen, harmonischen Musizierens sehr weit und stetig zurückverfolgen (bis zu den alten Chinesen und Indern); und doch ist auch schon die Musiktheorie verhältnismäßig sehr spät zur klaren Einsicht und folgerichtigen Durchführung des in der Praxis längst feststehenden Prinzips gelangt. Unsere mittelalterliche Musiktheorie hatte in ihrer Hochblütezeit den Zugang zu dieser Einsicht auf lange hinaus verbaut durch ihre Art der Tonbezeichnung, sowohl der abstrakten, wie der anschaulichen in der Notenschrift. Die Tonnamen der sogenannten Solmisation, die von Guido von Arrezzo, dem musikalischen Aristoteles des Mittelalters, herrühren, bezeichnen 1. nämlich überhaupt nicht feste absolute Tonhöhen, 2. aber bilden sie Gruppen zu je 6 (sogenannte Hexachorde), nicht zu je 7 der heutigen „weißen Tasten"; wiewohl sich Guido — wie schon die späteren griechischen Musiktheoretiker — theoretisch des Oktavphänomens bewußt ist, das er nur allerdings (wie diese), Grund und Folge verwechselnd, als die Wiederkehr gleicher Ganzton- und Halbtonfolgen in der Skala auffaßt. Aber auch die gegen Ausgang des Mittelalters endgültig herausgebildete Linien-Notenschrift gibt, infolge ihres eigentümlichen Entstehungsschicksals aus der damals alleinherrschenden Diatonik, den Oktavtönen keinen analogen Platz, rangiert

[1] J. R. Ewald, Eine neue Hörtheorie. Zur Physiologie des Labyrinths VI. Pflügers Arch. f. d. ges. Physiol. Bd. 76, 1899, 147—88, und als Broschüre, Bonn 1899; — bes. S. 160ff., 185ff. (Zuerst: Wiener klinische Wochenschr. 1898.) Vgl. auch Ewald, Arch. f. d. ges. Physiol. 93, 1903, 485—500; 124, 1908, 29—36; 131, 1910, 188—98; Zentralbl. f. Physiol. 28, 1914, S. 756. Ferner (aus dem Nachlaß): Schallbildertheorie und Erkenntnistheorie, Z. f. Sinnesphysiol. 53, 1922, 213—17.

[2] M. Gildemeister, Probleme und Ergebnisse der neueren Akustik, Z. f. Hals-, Nasen- u. Ohrenheilk. 27, 1930, bes. S. 322—28; auch: Nachruf auf J. R. Ewald, Z. f. Sinnesphysiol. 53, 1922, S. 125f. — Hans Koch, Die Ewaldsche Hörtheorie, ebd. 59, 1928, bes. S. 18f.; und: Die Schwingungsform der Basilarmembran, Ber. ü. d. 12. Tagung d. Deutschen Physiol. Gesellsch., Ber. ü. d. ges. Physiol. 61, 1931.

immer einen von beiden auf eine Linie, den andern in einen Zwischenraum. Erst als man schließlich, dem Zug der Praxis folgend, die „relativ“ transponierbaren Stufenbezeichnungen der Solmisation als feste absolute Tonhöhen zu fixieren begann, ergab sich freilich wieder die gleiche Benennung der Oktavtöne, wie sie ja schon das Altertum gekannt hatte. Gleichwohl war es erst, seit 1722, J. Ph. Rameau, der als erster die nunmehr sonnenklare Tatsache der „Identität“ der Oktavtöne (wie er es nannte) theoretisch formulierte.

Es kann gesagt werden, daß dann im 19. Jahrhundert ursprünglich niemand mehr über die Sachlage im unklaren war. So veranschaulichten W. Opelt 1834 und M. W. Drobisch 1846 die Tonhöhenreihe als erste in der schon beschriebenen Weise als Schraube, und Lotze stellt 1852 ausdrücklich der „Höhe“ eine „Qualität“ gegenüber. Erst der psychologische Physikalismus eines Helmholtz warf den Tatbestand über den Haufen, indem er bekanntlich behauptete, die Ähnlichkeit der Oktavtöne beruhe auf der maximalen Gemeinsamkeit von Obertönen in ihnen (was übrigens schon z. B. bei Klarinettenklängen, mehr noch bei bestimmter Strichart der Streicher, nicht zutrifft) und sei also bei einfachen Tönen primär nicht zu beobachten. Dieser Auffassung schloß sich nun auch Stumpf an, wobei er die Ähnlichkeit der Oktavtöne auf unsre harmonische Erfahrung, d. h. auf ihre ideale „Verschmelzung“ im Zusammenklang zurückführte. Ihm entgegen haben knapp nach der Wende unseres Jahrhunderts Max Meyer und ganz besonders Franz Brentano nun erst ausdrücklich eine Zweiheit der Tonhöhe verfochten, die dann von Géza Révész seit 1912 als „Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe“ genau durchgeführt und erst eigentlich zur wissenschaftlichen Tatsache erhoben wurde. Révész gelang es nun auch, seine These von der primären Oktavenähnlichkeit und ihrer Deutung selbst bei Stumpf durchzusetzen, umso eher als Stumpf selbst inzwischen von seiner ursprünglichen Auffassung abgerückt war und auch seine Schüler Abraham, v. Hornbostel und Köhler auf eigene Hand zu ähnlichen Einsichten und Aufstellungen gelangt waren.

Unstreitig gebührt Révész das Verdienst, als erster in voller Klarheit, und auch terminologisch viel einfacher als etwa Köhler, die Zweiheit der Tonhöhe herausgestellt und die Oktavenähnlichkeit darauf zurückgeführt zu haben, daß in ihnen die eine „Komponente“ identisch sei bei Ungleichheit der andern. Und zwar wählte Révész zur Bezeichnung des periodischen Moments den Namen „Tonqualität“ (oder auch „musikalische Qualität“), während er den Namen „Tonhöhe“ auf das übrigbleibende lineare Moment einschränkte; — also ganz ähnlich wie andeutungsweise schon Lotze.

Beides hat sich indessen nicht bewährt, und groß ist bis heute der terminologische Wirrwarr. Wenn Révész für das lineare Merkmal „Tonhöhe“ setzt, so hat das vor allem den Nachteil, daß dann dieser Terminus zwischen seiner allgemeinen und seiner besonderen Bedeutung oszilliert; dazu kam noch erschwerend, daß Köhler in nicht eben sinnvoller Weise gerade „Tonhöhe“ umgekehrt für das zyklische Moment gewählt hatte. Wenn ferner Révész für dieses „Tonqualität“ oder „musikalische Qualität“ setzte (was dann auch Stumpf annahm), so ist das mannigfachen Mißverständnissen ausgesetzt, da ja schließlich sämtliche Merkmale der Tonerscheinung Qualitäten sind. „Tonfarbe“ wiederum wurde später z. B. vom

Verfasser[1] in diesem Sinne gebraucht, dagegen von Stumpf als Insgesamt von „Höhe — Stärke — Volumen", von Köhler als Zusammenfassung für „Helligkeit und Vokalqualität". Hornbostel trifft hier nun die sehr erwünschte Bereinigung, daß im obigen Sinne „Helligkeit" und „Tonigkeit", für beides zusammengenommen aber „Toncharakter" gebraucht wird. Die Neuprägung „Tonigkeit" lehnt sich an den englischen Ausdruck „tonality" an, der eben nicht im Sinne des Deutschen Tonalität, sondern das hier Gemeinte bedeutet: das also, was einen Ton zu diesem bestimmten „Ton", das *c* zum *c*, das *a* zum *a* macht. (Statt „Tonigkeit" ließe sich zur Not auch „Toneigenart" gebrauchen, insbesondere für mehr populäre Zwecke.) — Übrigens ist auch der Terminus „Vokalität" nicht ohne Bedenken, da ja hierunter auch konsonantische Qualitäten fallen; hier wäre vielleicht „Lautqualität" vorzuziehen.

4. Die lineare und die zyklische Dimension

Nun zur näheren Bestimmung der beiden Merkmale.

Als Révész ihre Trennung mit einigem Ungestüm proklamierte, ging er so weit, zu behaupten, daß es sich um zwei voneinander „völlig unabhängige" und „real trennbare" Komponenten handle. Wörtlich genommen, kann das natürlich nicht zutreffen, denn es gehört zur Definition eines „Merkmals" oder „Moments", daß es in der Wahrnehmung in ganzqualitativer Verschmolzenheit mit anderen seinesgleichen gegeben erscheint. (Hier steckt bei Révész noch ein Rest von elementenpsychologischer Einstellung, wie sie sich auch in dem Namen Komponente ausdrücken mag, sofern man ihn nämlich wörtlich nimmt.) Gleichwohl ist mit dieser Behauptung bei Révész etwas durchaus Richtiges gemeint. Das von Révész stark unterstrichene Argument, daß es Helligkeit ohne Tonigkeit gibt (in extremen Frequenzlagen z. B.), ist für sich allein nicht sonderlich schlagend. Eindrucksvoller sind seine Beispiele von pathologischen Fällen (Parakusen), an denen er zeigen konnte, daß durch eine offenbar zentrale Störung der Sinn für Tonigkeit ausgefallen sein kann, während die Helligkeit gleichwohl weiter erlebt wird. So wurden z. B. in einem seither berühmten Falle von einem Absoluthörenden über $1^1/_2$ Oktaven (meist g^2—dis^4) ohne Unterschied als „*gis*" gehört, während er das Höher und Tiefer in der normalen Weise unterscheiden, ja hiernach sogar ein annäherndes absolutes Tonurteil bilden konnte[2]. Das Umgekehrte — das Erlebnis von Tonigkeit ohne normale oder überhaupt ohne Helligkeit — kommt in der Wahrnehmung nicht vor, wohl aber in der Tonvorstellung; wie erst viel später von Siegfried Nadel und vom Verfasser (voneinander unabhängig) festgestellt wurde[3]. Von Nadel wird das

[1] Wellek, Diss. Wien, Jan. 1928: „Doppelempfinden und Programmusik"; und anderwärts. Eine genaue tabellarische Übersicht über die fragliche Terminologie (bis 1919) bei G. J. Rich, A Study of Tonal Attributes, Amer. Jn. of Psychol. 30, 1919, S. 126.

[2] Révész, Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig 1913, S. 50ff., 93f. — P. v. Liebermann u. G. Révész, Über Orthosymphonie, Z. f. Psychol. 48, 1909, 262ff.; Experimentelle Beiträge zur Orthosymphonie usw., ebd. 63, 1913, 286ff.; und anderwärts.

[3] S. Nadel, Über einen eigentümlichen Fall von Tontaubheit. Neue Beiträge zum Zwei-Komponentenproblem. Arch. f. d. ges. Psychol. 64, 1928, S. 64f. — Wellek, Wesen und Typen der Musikalität, Der Auftakt (Prag) 11, 1931, S. 144; Gehörtypen und Gehörbildung, Die Musikpflege 3, 1932, S. 163f.; Musik, in der Festschr. f. Felix Krueger, Neue Psychol. Studien XII, München 1934, S. 173.

Auftreten „höheloser" „Qualitäten" (d. h. Tonigkeiten) behauptet, von mir überdies die „Dissoziierung" der Komponenten der Tonwahrnehmung in der Vorstellung, d. h. freie Koordinierung von Tonigkeiten mit Helligkeiten, in beliebiger Abweichung von der Wahrnehmung, in welcher jede Tonigkeit ja nur in einigen wenigen ganz bestimmten Helligkeitsstufen, nicht in beliebiger Kombination mit beliebigen Helligkeiten auftritt. Es ist nun freilich die Frage, ob, etwa im Falle der Parakuse, die erhalten gebliebene „Komponente" genau dieselbe oder genau sie selbst geblieben sein kann; vielmehr wird sie gerade zu sehr sie selbst, bloß sie selbst geworden sein, in einer Isoliertheit, in der sie normalerweise nicht erlebt wird.

Für die Wahrnehmung gilt jedenfalls, daß Tonigkeit nie ohne Helligkeit, wohl aber Helligkeit ohne Tonigkeit erlebt wird. Die Tonigkeit ist nämlich in ihren verschiedenen Oktav-, d. h. Helligkeitslagen in verschiedener Ausgeprägtheit gegeben. Am ausgeprägtesten ist sie in der eben dadurch definierten „Mittellage", deren Kern die eingestrichene Oktave ist. Wenn wir den Vergleich mit dem optischen Farbton wieder aufnehmen, so ist die Tonigkeit in der eingestrichenen Oktave gleichsam gesättigt (als reine „Vollfarbe") gegeben, wenngleich es auch hier das lineare Moment (Helligkeit, Höhe) neben ihr gibt (— so gibt es ja auch im Spektrum einen Helligkeitsanstieg von Blau zu Gelb). Je mehr man nun von dieser Mitte ab sich den „Randlagen", den Rändern des musikalischen Frequenzbereichs nähert, desto mehr tritt das in der Mittellage weniger auffällige oder vordringliche Moment der Helligkeit in den Vordergrund, desto mehr tritt die Tonigkeit in den Hintergrund, wird sie ihrerseits unausgeprägt. Es ist, wenn wir weiter mit dem Optischen vergleichen, so, als ob die Farbtöne nach oben zu immer mehr weißlich, nach unten zu immer mehr schwärzlich würden, bis endlich der Weiß-Pol oben, der Schwarz-Pol unten erreicht, die Farbe ganz erloschen wäre. In diesem Sinne wird eine Parallele zwischen Ton- und Farbspektrum von Hornbostel gezogen: auch „an den Enden des sichtbaren Spektrums sind nur noch Helligkeitsunterschiede, nicht mehr solche des Farbtons bemerkbar" [1].

Es fragt sich demnach, ob die Tonigkeit in den verschiedenen Oktavlagen dieselbe oder nur eine ähnliche ist; was aber in gewissem Grade wohl Definitionsfrage bleibt. Während Révész, wie schon Rameau, sich sehr bestimmt für die Identität entscheidet, läßt Hornbostel die Frage offen. Es scheint mir jedenfalls eine ausreichende Annahme, sich die Modifikationen der Tonigkeit in den verschiedenen Oktaven aus dem verschiedenen ganzqualitativen Charakter ihres Beisammenseins mit den verschiedenen Helligkeiten abzuleiten, mithin, zu sagen: die Tonigkeit ist wohl überall „dieselbe", aber verschieden ausgeprägt, weil verschieden eingebettet: in verschiedenem Grade beherrschend oder beherrscht. In den allertiefsten und -höchsten hörbaren Tönen ist sie aber überhaupt nicht mehr nachweisbar oder höchstens indirekt, wenn man einen nächst höheren oder tieferen Oktavton dazunimmt und die Verwandtschaft in dieser Relation konstatiert; was, wofern es gelingt, wohl den Schluß erlaubt, daß eine am Einzelton isoliert nicht mehr kenntliche Spur von Tonigkeit noch da war. In ganz extremer Tiefe, und namentlich Höhe, indes gelingt auch dies nicht mehr: dort fehlt die Tonigkeit in jedem Sinne.

---

[1] Hornbostel a. a. O., S. 707.

Die Tonigkeit hat also, schon wenn wir die Ausbreitung über das Frequenzenspektrum vergleichen, bei weitem nicht dieselbe Widerstandskraft, die sich überall behauptet, wie die Helligkeit. Die Helligkeit ist aber auch in jeder andern Hinsicht das widerstandsfähigste Moment des Akustischen überhaupt; auch Geräusche, auch ganz leise und ganz kurze Schälle haben Helligkeit. Ebenso wie im Optischen ist eben Helligkeit das genetisch Primäre; die Tonigkeit ist — wie Hornbostel sagt[1] — „das labilste, biologisch unwichtigste, entwicklungsgeschichtlich jüngste Moment an den akustischen Erscheinungen". Nur „musikalische" Kleinkinder „singen Töne unter Oktaventransposition in ihrer Stimmlage nach"; „sonst bemühen sie sich, die Helligkeit und [Klang-]Farbe des Musters möglichst getreu wiederzugeben, gänzlich unbekümmert um die Tonigkeit. Ebenso verhalten sich erwachsene Amusische[2] ... Bei Tieren scheint die Oktavenähnlichkeit überhaupt zu fehlen. Wenn Hunde auf einen ‚Freßton' dressiert werden, ist ihnen die Reaktion auf die Oktave des ... Signaltons nicht irgendwie schwerer abzugewöhnen als auf irgendeine andere Frequenz; für Unterschiede der Schallfarbe sind sie dagegen außerordentlich empfindlich — ebenso wieder Amusische —, so daß der ‚Freßton', auf einem anderen, wenn auch sehr ähnlichen Instrument angegeben, wirkungslos bleibt". Auch „lernen Papageien und andere Vögel vorgepfiffene Melodien" genau „in der Originaltonhöhe" und pfeifen sie immer wieder nur in dieser, „transponieren nicht". (Hier handelt es sich wohl auch um eine psychophysiologische Bindung an die vorgegebenen Frequenzen.)

Hand in Hand mit alledem geht auch die Tatsache, daß die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonigkeiten in der Regel geringer ist als für Helligkeiten und natürlich auch für Schallfarben. Da Tonigkeit und Helligkeit beide von der Frequenz abhängen, d. h. beide, wenn auch ungleich, mit ihr sich verändern, so ließe sich die Helligkeitenschwelle und die Tonigkeitenschwelle auf ein gemeinsames Maß bringen. Dies ist bisher freilich noch nicht gelungen, weil das einseitige Nurbeachten

---

[1] S. 712.

[2] S. 711f., nach Köhler, Akustische Untersuchungen III, Z. f. Psychol. 72, 1915, S. 56. Umgekehrt konnte Stumpf in einer hervorragend musikalischen Familie schon an einem 1½jährigen Kinde die Vorliebe beobachten, auf dem Klavier Oktavtöne herauszusuchen; was er hier bereits, mit Recht, als ein entscheidendes Argument zugunsten der Tonigkeit anführt (Ber. ü. d. 6. Kongr. f. exp. Psychol. 1914, S. 314).

Wenn neuerdings H. Schole (Tonpsychologie und Musikästhetik, Göttingen 1930, und, noch schärfer: Experimentelle Untersuchungen an höchsten und an kürzesten Tönen, Z. f. Psychol. 131, 1934, 1—65) den Versuch erneuert, die Tonigkeit und zugleich so ziemlich sämtliche übrigen Eigenschaften der Tonerscheinung in Abrede zu stellen, so erklärt sich dies aus einem mißverständlichen Begriff der Eigenschaft, des „Moments". Unter „Moment" versteht sich eine der Analyse unter günstigen Bedingungen (auch Strukturbedingungen im Beobachter) erreichbare Seite der Erscheinung. Selbst wenn wir z. B. für die „Existenz" der Tonigkeit keinen anderen Beweis hätten als den, daß es absolutes Gehör gibt (das selten ist), so würde schon dies allein die Annahme des „Moments" Tonigkeit rechtfertigen und auch die Voraussetzung, daß besagtes Moment auch für die Mehrheit irgendwie erlebniswirklich wäre, die es „isoliert" herauszufassen nicht vermöchte. Es gehört zur selbstverständlichen Definition des Moments, daß es das mögliche Ergebnis einer möglichen Analyse ist, die nicht jeder jederzeit vollzieht, Menschen von undifferenzierter Struktur auch nicht vollziehen können. Niemand denkt daran, irgendeiner dieser Eigenschaften ein subjektunabhängiges Dasein „im Sinne eines metaphysischen Realismus" (S. 53) zuzuschreiben. Schon Stumpf (a. a. O. 324) spricht von „historischen Qualitäten"; und in der neueren Literatur (die ab 1915 von Schole nicht berücksichtigt ist) wird übereinstimmend die Tonigkeit für genetisch spät und „sekundär" angesehen, so bei Nadel a. a. O. 70ff.).

einmal der Helligkeit und einmal der Tonigkeit im Sukzessivvergleich äußerst schwierig und exakt nicht kontrollierbar ist[1]. Indessen ist die stillschweigende Voraussetzung, daß der ebenmerkliche Unterschied unter Frequenzen eo ipso eine Unterschiedsschwelle der Helligkeiten sei, ein Vorurteil, das sich nicht bestätigt[2]. Nach meinen wiederholten Beobachtungen gibt es Fälle, in welchen die Tonigkeiten-Schwelle weit feiner ist als die der Helligkeiten: indem nämlich die Verwechslung zwischen „höher“ und „tiefer“ u. U. sehr viel weiter „streut“ als das Urteil der Gleichheit[3]. Es liegt dann also jenseits der eigentlichen Indifferenzzone — wo der Gleichheitseindruck überwiegt — beiderseits noch eine mehr oder minder breite Zone, in der zwar durchaus klare Unterscheidung zweier Töne besteht, aber noch keinerlei Sicherheit über die Richtung der Abweichung. Diese Richtung der Ungleichheit (das Mehr oder Weniger) kann nur durch das lineare Merkmal gewonnen werden, dessen Unterschiede in solchen Fällen offenbar noch unterschwellig sind, wo die Verschiedenheit der Töne in anderer Hinsicht bereits unverkennbar ist. Beide Zonen der Fehlerstreuung — die Indifferenzzone und die der Höher-Tiefer-Verwechslung — können übrigens auch nur wenig, aber doch bei wiederholten Versuchen immer wieder auseinandertreten. (In solchen Fällen bestätigt meist auch die Selbstbeobachtung der Versuchspersonen, daß Urteilsschwankung zwischen „höher“ und „tiefer“ häufiger und eindringlicher erlebt wird als zwischen „gleich“ und „anders“: dies oft in außerordentlichem Unverhältnis.) Erst aus dem Gesamtgebiet der Unsicherheit (Streuung) ergibt sich nun im bisher geläufigen Sinne die Unterschiedsschwelle; doch liegt innerhalb noch die eigentliche Indifferenz-(Gleichheits-)Zone, die eine zweite Unterschiedsschwelle bezeichnet, nämlich die Tonigkeitsschwelle. Damit also treten die beiden Schwellenwerte in einfach (sogar bei einem!) meßbarer Weise auseinander; so daß in diesen Ausnahmefällen zum ersten Male Tonigkeitsschwellen ernstlich gemessen werden konnten. Wie weit übrigens die Verbreitung dieser „Ausnahmen“ geht, läßt sich vorderhand noch nicht übersehen; doch scheint es wahrscheinlich, daß „grobschwellige“ Beobachter meist mehr oder minder in diesem Falle sind[4].

Auf jeden Fall liegt ein wesentlicher Gegensatz zwischen Helligkeit und Tonigkeit darin, daß jene bis zu gewissen Grenzen quantifizierbar und in eine mehr oder

---

[1] G. J. Rich, a. a. O., S. 159ff., versuchte dies mit der Instruktion, man möge unter „Nichtbeachtung der Helligkeit“ sich fragen, „ob die beiden Töne derselbe seien oder nicht“. Die so gewonnenen Schwellenwerte von allerdings nur 4 Versuchspersonen lagen erheblich höher als die für Helligkeiten, aber immer noch sehr niedrig (durchschnittlich etwa $^1/_{10}$ Halbton). Diese wenigen Zahlen sind übrigens auch durch das grobe Meßverfahren entwertet, schon insofern als das Instrument der Sternsche Tonvariator war, bei dem schon allein durch Schwankungen der Zimmerwärme eine Verstimmung bis zu 1% möglich war (S. 128), der aber überhaupt sehr genaue Einstellung der Frequenzen nicht ermöglicht. — Das grundsätzliche Ergebnis Richs bestätigt Hornbostel nach Selbstbeobachtung (S. 712; hier auch über die Schwierigkeiten des Urteils).

[2] Umgekehrt hielten Révész (Tonps. S. 48) und Stumpf (6. Kongr. f. exp. Psychol., S. 322f.) die Unterschiedsschwelle für Tonigkeit prinzipiell für die feinere, ohne dies jedoch beweisen zu können.

[3] Man muß nur, um solche Feinheiten der Streuung gewinnen zu können, bei der Messung eine viel- und feinstufige „Vollreihe“ anwenden, nicht, wie Rich, eine bloß 5stufige (die natürlich auch in quantitativer Hinsicht die Ergebnisse vergröbert).

[4] Solche inverse Schwellenlage wird von den von mir aufgestellten Gehörtypen aus verständlich: sie gehört offenbar zu den Eigentümlichkeiten des auf Tonigkeit gerichteten („polaren“) Gehörtyps. (S. am Schluß der Abhandlung: Abschn. 10.)

minder stetige lineare Dimension einzuordnen ist; während die Tonigkeit per definitionem reinste Nur-Qualität, in keiner Weise quantifizierbar und im selben Sinne diskontinuierlich ist wie der Farbton im Spektrum: insofern sie eine Reihe von ausgezeichneten Punkten bildet, zwischen denen zwar stetige Übergänge sind, jedoch mit Richtungswechsel von und zu diesen Punkten der besten Ausprägung. Gleichwohl sind selbstverständlich auch Helligkeiten zugleich auch Qualitäten. Ihre Quantifizierbarkeit ist zwar durchgängig, aber in den musikalischen Randlagen nicht in derselben linearen Funktion wie in der Mittellage, da in jenen nicht nur die Unterschiedsempfindlichkeit geringer wird, sondern auch die Tondistanzen verkürzt erscheinen. Und ferner ergibt gerade die Mittellage auch für das lineare Moment der Tonhöhe einen ausgezeichneten Bereich: wenn auch, im Gegensatz zur Tonigkeit, einen in gewissem Grade negativ ausgezeichneten, da hier seine relative Ausgeprägtheit der Tonigkeit gegenüber die geringere ist. Demgemäß liegt in der Helligkeitenreihe im mittleren Tonbereich ein analoger Umschlagspunkt und Richtungswechsel wie in einer Graureihe bei einem neutralen Grau. Von unten nach oben ist es zuerst immer weniger dunkel geworden; nun auf einmal wird es immer mehr hell. Jedoch ist die Parallele zur Graureihe nicht wörtlich durchführbar, insofern als wir in der musikalischen Mittellage keineswegs „trübe", sondern „vollklare", gesättigte Farbtöne hören bei gleichwohl vorhandener mittlerer Helligkeit und Höhe, die mit Grau gleichzusetzen aus diesem Grunde gefährlich wäre.

Was nun weiter das lineare Moment anlangt, so liegt es auf der Hand, daß es mit dem Ausdruck „Helligkeit" nicht erschöpfend beschrieben ist. Schon „Höhe" — als Höhe, also Tonhöhe im engeren Sinne — bedeutet phänomenologisch offensichtlich einen anderen Aspekt derselben linearen Dimension. Diese Höhe hat ja unmittelbaren phänomenalen Raumcharakter in einer ur-synästhetischen Weise; jüngste Zuordnungsversuche (von dem Amerikaner C. C. Pratt[1]) haben gezeigt, daß man gegebene Tonhöhen mit ziemlicher Konstanz bestimmten Raumhöhen zuordnen kann. Dazu aber kommt drittens noch das Phänomen des Ton-Volumens, d. h. die Tatsache, daß uns tiefe Töne nicht nur tief und dunkel, sondern auch groß, bauchig, plump erscheinen, dagegen hohe oder helle Töne klein, schlank, schmal. Dieses Tonvolumen, das schon Stumpf kannte, ist neuerdings von Hornbostel seinerseits in drei Eigenschaften aufgelöst worden, d. h. es werden von ihm der „Ausdehnung" als solchen noch „Gewicht" und „Dichte" beigeordnet. Die „großen" Töne sind nämlich zugleich schwer und locker, eindringlich, porös, also undicht, die „kleinen" Töne leicht und fest, spitz, kantig, gedrungen, also dicht.

Wir kommen damit auf unsere einleitenden Andeutungen zurück, wonach die anfänglich angegebenen 6—7 Momente der Tonerscheinung noch zu erweitern wären. Bei Hornbostel werden neben Helligkeit auch Höhe, Volumen, Gewicht, Dichte als selbständige Eigenschaften am Tone eingesetzt, die lineare Komponente allein zerfällt also schon in 5 Momente, und wir kämen in unserer Aufstellung statt auf 6—7 Merkmale auf deren 10 oder 11. Dabei wird natürlich nicht geleugnet, daß diese 5 linearen Variablen der Frequenzenreihe eng ineinander verkettet und also

[1] Pratt im Journ. of Exp. Psychol. 13, 1930, 178—85; und: The Meaning of Music, London 1931, S. 53. Das unmittelbar Räumliche der Ton-„Höhe" zeigt sich auch bei der Beobachtung der Lokalisation getrenntohrig gebotener Töne. (Vgl. Wellek, Der Raum in der Musik, Arch. f. d. ges. Psychol. 91, 1934, bes. S. 403, Fußn.)

gewissermaßen nur verschiedene Aspekte ein und derselben Dimension der Tonerscheinung sind. Es fragt sich eben, wie wir „Dimension“ definieren wollen. Sofern im mindesten etwas Räumliches oder Raum-Analoges darunter gedacht oder mitgedacht ist, können wir nur eine lineare Dimension ansetzen, jedoch in einer paradoxen Weise so, daß diese eine „lineare“ Dimension sich körperhaft als verschiefter Kegel verbildlicht. (Da nämlich die tiefen und breiten Töne — wie schon Stumpf gefunden hat — zugleich auch phänomenal nahe sind, die hohen und schmalen hingegen fern, wäre die Basis besagten Kegels näher zum Beschauer, die Spitze aber von ihm weg geneigt anzunehmen, so etwa, daß ihr Grundriß nicht in die Basis fiele.) Wenn wir hingegen, wie es hier unser Gesichtspunkt erfordert, „Dimensionen“ rein als phänomenale Merkmale nehmen, mithin als Parameter eines an sich ganz unanschaulichen Koordinatensystems, so kann man auch hier noch die Forderung erheben, daß zwei Eigenschaften unabhängig voneinander variabel sein müssen, wofern wir sie als solche anerkennen sollen. In diesem Sinne hat schon Stumpf seinerzeit in der Diskussion über die Révészschen und Köhlerschen Befunde den Begriff „Merkmal“ definiert, mit folgendem erweiterndem Zusatz:

> „. . . wir werden auch dann zwei Eigenschaften auseinanderhalten, wenn sie sich zwar miteinander verändern, aber der Betrag der Veränderung ein ungleicher ist, so daß also bei einer bestimmten Reizänderung die Empfindungsänderung in der Hinsicht a vielleicht nur eben merklich, . . . in der Hinsicht b aber weit übermerklich ist“ [1].

Gerade dies scheidet nun die 5 Eigenschaften der linearen Dimension der Tonhöhenreihe in 2 Gruppen: für Helligkeit und Höhe ist die Unterschiedsschwelle im allgemeinen sehr viel feiner als für Volumen, Gewicht, Dichte — soweit es gelingt, diese im Urteil zu isolieren. Diese letzteren also bleiben in ihrem An- oder Abstieg mit der Frequenzenreihe hinter jenen zurück[2]. Hornbostel indessen, der diese eigenartigen Verkettungstatsachen innerhalb dieser Eigenschaften selbst sorgfältig beschreibt, besteht mit offenbarem Recht auf der rein phänomenologischen Forderung, alle 5 Merkmale getrennt anzusetzen; „denn es ist kein Zweifel, daß wir etwas anderes meinen, wenn wir einen Ton hell oder klein oder dicht nennen“[3]. Wir könnten uns terminologisch zweckmäßig dahin einigen, zu sagen: die sogenannte Tonhöhe, d. h., in unserer Sprache, der Toncharakter, stelle schon für sich allein eine (Teil-)Komplexqualität von 6 oder, Vokalität mitgerechnet, 7 Eigenschaften oder Merkmalen dar, die sich jedoch im wesentlichen in nur zwei Dimensionen zusammenschließen, eine lineare und eine zyklische. Der ersteren fügt sich im Grunde auch die Lautqualität (Vokalität) ein, jedoch mit der Besonderheit (die sie in gewissem Grade der Tonigkeit näherrückt), daß sie sich, wiederum nach Art des optischen Spektrums, in stetigen Übergängen, aber mit diskreten Qualitätszonen und entsprechendem Richtungswechsel mit der Frequenz verändert, so zwar, daß sie in Oktavtönen deutlich verschieden ist.

[1] 6. Kongr. f. exp. Psychol. 1914, S. 307f. — Diese Erweiterung wird von Stumpf später zurückgezogen (Die Sprachlaute, Berlin 1926, S. 397).

[2] G. J. Rich, A Preliminary Study of Tonal Volume, Journ. of Exp. Psychol. 1, 1916, S. 1ff.; A Study of Tonal Attributes, Amer. Jn. of Psychol. 30, 1919, S. 149ff., 164. Überdies ist, nach diesen, wenn auch groben Messungen zu schließen, auch der Gültigkeitsbereich des Weber-Fechnerschen Gesetzes für beiderlei Schwellen verschieden, der „Kardinalpunkt“ (Fechner) ungleich gelegen. (Rich folgert vorschnell, daß das Gesetz für Höhe und Helligkeit überhaupt nicht gelte.)

[3] S. 709.

Es bedarf übrigens noch der Erwähnung, daß die Masse-Eigenschaften des Tones — Volumen, Gewicht, Dichte — nicht bloß Funktionen der Frequenz sind, sondern auch der Amplitude. Gleichsinnig mit Höhe und Lautheit wächst die Dichte; dagegen die Größe und Schwere nimmt mit steigender Tonhöhe ab und wächst mit zunehmender Lautheit. Die an einem Tone von gegebener Höhe und Lautheit (Frequenz und Amplitude) erlebten Masseeigenschaften sind also heterogenen Ursprungs, werden aber einheitlich erlebt. Zwar läßt sich die Lautheit darum doch nicht auf diese Masseeigenschaften zurückführen, sondern bleibt ein Moment für sich; aber für manche Zwecke der Beschreibung mag mit Rücksicht auf die besonders enge Verknüpfung dieser Momente ein Begriff erwünscht sein, der Lautheit und Masseeigenschaften zusammenfaßt. Als solcher bietet sich der alte Begriff des „Tonkörpers" an, der schon von Köhler ähnlich gefaßt wurde, bei ihm allerdings auch Helligkeit und Vokalität mit einschließt, welche hier mit hinzuzunehmen (und vollends so zu benennen) kein Grund besteht.

5. Die Aufspaltung am Intervall und Akkord

So viel an Prinzipiellem zur Zweispaltung der Tonhöhe, — die also in dieser Form eine Zweispaltung bleibt. Wir haben bis hierher in selbständiger Darstellung vorgehen müssen, Historisches und Kritisches aus eigenem einflechtend. Nunmehr aber wollen wir uns fürs nächste möglichst referierend der Hornbostelschen Phänomenologie der Gehörerscheinungen zuwenden, wie er sie 1926 auf diesen Voraussetzungen aufbaut.

Hornbostel ist ja, in seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Otto Abraham, unabhängig von Révész zu der Zweispaltung der Tonhöhe sozusagen von oben her gelangt: nämlich in ihren erst 1926 veröffentlichten Untersuchungen am Sukzessivintervall[1]. Auch hier, und gerade hier, am „Tonschritt" ergab sich nämlich den beiden Forschern eine Zweiheit, welche sie als „Tondistanz" einerseits und als „Intervallqualität" andrerseits bezeichneten; letzterer Ausdruck wird von Hornbostel in der „Psychologie der Gehörerscheinungen" mit Vorteil in „Intervallfarbe" abgeändert. Hierunter ist so ziemlich das gemeint, was Felix Krueger schon seit 1906, und sinngemäß schon lange vorher, am Simultanintervall (Zweiklang) als „Komplexqualität" bezeichnet; nur ist freilich nicht zu vergessen, daß — die Zweispaltung einmal vorgenommen — die Tondistanz natürlich ebenfalls eine Komplexqualität im Kruegerschen Sinne ist, wenn auch eine Komplexqualität anderer Art oder niederen Grades: sozusagen eine weniger komplexqualitative, weil quantifizierbare und (folglich) weniger gefühlsartige[2].

Die Beschreibung und Ableitung der beiden Merkmale des Intervalls bei Hornbostel macht das sofort klar.

---

[1] Zur Psychologie der Tondistanz, Z. f. Psychol. 98, 1926, 233—49. — Unterscheidung von „Distanz" und „Intervallqualität" schon bei Abraham: Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volksliede, Psychol. Forschung 4, 1923, S. 10f.

[2] Von Intervallfarbe spricht im Druck zuerst Köhler (Z. f. Psychol. 54, 1909, S. 281f.), zwar sinngemäß in einem verwandten Verstande wie Hornbostel, aber noch ohne Abhebung gegen das Distanzmoment, schlechthin im Sinne der Kruegerschen „Komplexqualität" von Zweiklängen (worauf sich Köhler hier auch bezieht). Dagegen wendet Révész seine Zwei-Komponenten-Lehre bereits auf das melodische Intervall an und setzt hier „Distanz" gegen „Segment"; vor den simultanen Tonmehrheiten indessen macht er unfolgerichtigerweise kehrt (Tonps. 1913, S. 105ff., 143f.).

„Bei jeder Zweitonfolge sind ein quantitatives Moment, die Schrittweite oder Distanz, und ein qualitatives, die ‚Intervallfarbe‘, zugleich gegeben; beide hängen vom Frequenzverhältnis der [beiden] Reize ab. . . . Die Distanz ändert sich mit dem Frequenzverhältnis kontinuierlich (wie Helligkeit, Höhe usw.), die Intervallfarbe nicht (wie die Tonigkeit). Unter den Intervallqualitäten gibt es von vornherein ausgezeichnete, unter den Distanzen nicht. Die Unterschiedsempfindlichkeit für Distanzen ist erheblich feiner als die für Intervallfarben. Bei Verkürzung der Reizdauer tritt die Intervallfarbe zurück oder verschwindet [ebenso bei Zweiklängen die Konsonanz], die Distanz bleibt; jene bedarf also einer gewissen Zeit zu ihrer Ausbildung. Auch in diesen Beziehungen verhalten sich also Distanz und Intervallfarbe wie Helligkeit und Tonigkeit“ [1].

Dieselben beiden Eigenschaften sind am Zweiklang ebenfalls zu unterscheiden; und zwar wird die Intervallfarbe hier zur Trägerin der Konsonanz (ohne doch mit dieser identisch zu sein). Die Distanz indessen wird hier in „Klangbreite“ umgetauft.

„Distanz“ und „Breite“ resultieren also aus der Verschiedenheit des „Helligkeitsniveaus“ der beiden Töne, wie auch ihrer übrigen linearen Merkmale. Unter diesen tritt übrigens die raumhaft empfundene Höhe verhältnismäßig heraus — was bei Hornbostel nicht gesagt, aber in seiner Terminologie impliziert ist. Das musikalische Raumerlebnis des „Hoch-Tief“ wird unvergleichlich belebt in der Bewegung des Auf-Ab. Daher sind Tonschritte in dieser Hinsicht raumhafter nicht bloß als Einzeltöne, sondern auch als Zweiklänge. D. h. „Distanz“ wirkt raumhafter als „Breite“ [2], zum Teil deshalb, weil diese — das lineare Moment — im Zusammenklang zurück-, die Intervallfarbe, als Sonanzcharakter, hervortritt.

Dieselbe Zweiheit am Tonmaterial wird von Hornbostel weiter ins Harmonische verfolgt, zu simultanen Tonmehrheiten. Wieder heißt das Distanzmäßige daran „Klang-“ oder „Akkordbreite“; für das rein Komplexqualitative wird, analog zur Intervallfarbe, der Ausdruck „Akkordfarbe“ (manchmal auch „Akkordigkeit“) eingeführt [3]. Wenn also Distanz und Breite (Intervall- und Akkordbreite) von den linearen Merkmalen konstituiert werden, so umgekehrt die Intervall- und Akkordfarbe von den Tonigkeiten. Sie werden denn auch in genetischer Hinsicht im selben Sinne ungleich gereiht wie Helligkeit und Tonigkeit. Ferner gilt, daß sich die lineare Seite unter günstigen Bedingungen von der „Farbe“ isolieren läßt. Abraham und Hornbostel fanden hierfür als einzigen praktisch gangbaren Weg den unmusikalischen Fall von dicht ausgefüllten Klangbreiten, d. h. mißtönigen Vielklängen von so zahlreichen und dichtgedrängten Tönen, daß diese eine nicht analysierbare verschwommene Klangmasse von bestimmter Breite, aber undefinierbarer Farbe bilden. (Solche Breiten werden, wiewohl auch die Randtöne als solche nicht heraushörbar sind, mit erstaunlicher Genauigkeit eingeschätzt [4].) Allerjüngst hat indessen H. Schole die Isolierung

[1] Hornbostel, S. 716.

[2] S. schon Révész, a. a. O. S. 102. (Er geht so weit, allein den Tonschritten Raumcharakter zuzubilligen.) Daß die Breite im Zusammenklang (von Akkorden) zurücktritt, findet seine Bestätigung darin, daß die Schwelle für Verstimmungen bei Zweiklängen höher liegt als bei Tonschritten (Hornbostel S. 722). — Vgl. übrigens Wellek, Der Raum in der Musik, a. a. O. S. 406ff.

[3] Ähnlich gemeint, aber noch nicht klar gefaßt, ist bei Köhler schon 1923 „Akkordfärbung“ (Tonpsychologie, Handb. d. Neurol. d. Ohres, Wien 1923, S. 455); ein Vorspiel hierzu bereits 1915 in dem wenig glücklich definierten Begriff einer „Akkordhöhe“ (Z. f. Psychol. 72, S. 151ff.), neben dem ebenfalls auch schon „Akkordfärbung“ auftaucht (S. 152).

[4] Z. f. Psychol. 98, 1926, S. 245ff.

der Distanz an Tonfolgen in seinen Versuchen an höchsten und kürzesten Tönen in verhältnismäßig einfacher und musiknaher Weise erreicht[1]; ein Prinzip, das sich sicherlich auch für die (mehr oder minder) farbfreie Darstellung der Breiten an Zusammenklängen wird nutzbar machen lassen.

6. Eine physiologische Theorie der Tonigkeit

Die Einsicht von der entwicklungsgeschichtlich späten Stellung der Tonigkeit führt bei Hornbostel weiter zu dem Gedanken, daß sie physiologisch in nicht peripheren, vielmehr hoch zentralen Vorgängen begründet sein müsse. Hier setzt eine folgenschwere Hypothese Hornbostels ein: seine Theorie der Tonigkeit, die — im Geiste der Berliner Psychologenschule, der er (als Ältester) angehört — eben auf einer physiologischen Erklärungshypothese fußt. Diese Theorie ist, in musikalische Einzelheiten geführt, recht verwickelt und gerade hier sehr fruchtbar; — wir müssen uns in diesem Rahmen damit begnügen, ihre Grundzüge nur ganz kurz zu umreißen.

Da die Reihe der akustischen Frequenzen durchaus homogen-kontinuierlich ist, fehlt es an jedem physikalischen Korrelat des Zyklus der Tonigkeiten, zummindesten in den Reizen selbst. Sollte sich etwa die Ewaldsche Schallbildtheorie (in der einen oder andern Modifikation) bestätigten, so wäre immerhin in der Mechanik der Vorgänge im inneren Ohr dafür eine Grundlage anzunehmen, die in besonderer Weise zentral ausgewertet zu denken wäre. Inzwischen aber liegt es jedenfalls nahe, sich die Tonigkeiten rein physiologisch fundiert vorzustellen und sich nach einer geeigneten Annahme umzusehen. Hornbostel (der die Ewaldsche Lösung nicht in Erwägung zieht[2]) faßt hierfür die sattsam bekannte psycho-physiologische Tatsache ins Auge, daß wir „eine gleichmäßige Folge von Lichtblitzen nicht sehen, eine gleichmäßige Klopfreihe nicht hören oder ausführen“ können „ohne sie unwillkürlich und oft unwissentlich zu gliedern“. „Die einfachste, natürlichste Gliederung“ nun ist die nach Vielfachen von 2: „$(2\times2)\times2$ usw.“. „So auch bei natürlichen [gemeint: Natur-] Vorgängen, z. B. der Eifurchung“. Die Annahme lautet nun, „das Phänomen der Tonigkeit beruhe auf einer solchen gliedernden Gestaltung der an sich gleichmäßig periodischen zentralphysiologischen Vorgänge“.

Daß nämlich sich von den periodischen Reizen die Periodizität in den Nervenvorgängen sehr genau erhält, darf nach Hornbostel als erwiesen gelten, da nicht anders, nach seiner Meinung, das Phänomen der sogenannten Drehtöne zu erklären ist. Es sind dies eigenartige Schwebungserscheinungen beim getrenntohrigen („dichotischen“) Hören. Zwei sehr wenig verschiedene Frequenzen, jede mit einem Ohre wahrgenommen, ergeben einen Ton, der, mehr oder minder deutlich, im Bogen um den Kopf herumwandert, und dies streng periodisch parallel der Phasenverschiebung der beiden Schwingungen gegen einander. Hornbostel nimmt an, daß bei nicht zu intensiver getrennter Reizung der beiden Ohren eine physikalische Kurvenüberlagerung nicht möglich sei; so daß die fragliche Erscheinung rein zentral bedingt sein müsse. Dies allerdings bestätigt sich nach meinen und schon vielen alten Beobachtungen nicht, da der Schädelknochen ein außerordentlich hochempfind-

[1] Z. f. Psychol. 131, 1934, S. 1ff. Leider mit wenig glücklichen theoretischen Zielen (vgl. oben S. 488, Anm. 2.)

[2] S. 713. Später über Ewald: Neue Beiträge zur physiologischen Hörtheorie, Jahresbericht f. Physiol., 1928, S. 754f., 757.

licher Resonator ist und also die intrakranielle Überleitung sehr viel stärker wirksam ist, als neuerdings vielfach angenommen wird. Es können nämlich zwei durch Telefone zugeleitete Töne — bei vollkommener Abdichtung nach außen — in ihrer Lautheit bis nahe an die Schwelle der Hörbarkeit herabgestimmt werden, und sie ergeben doch deutliche (bei nicht zu großem Tempo zählbare) Schwebungen, die sich von den gewöhnlichen im Luftraum entstandenen Schwebungen erlebnismäßig, abgesehen von der Lokalisation, nur darin unterscheiden, daß sie weniger scharf erscheinen. Zum mindesten gilt dies dann, wenn die beiden Töne im Verhältnis verstimmter Primen oder Sekunden zueinander stehen; hier sind die Schwebungen am hartnäckigsten, während sie bei größeren Intervallen (z. B. Septimen) bei so geringer Stärke der Primärtöne unterschwellig zu werden scheinen. Der Drehton nun — d. i. die langsame dichotische Schwebung — läßt sich mit zunehmender Verstimmung der beiden Töne ganz stetig in diese regelrechte Schwebung überführen (wie auch Hornbostel hervorhebt[1]), was weiter nichts Verwunderliches an sich hat: Wird die Schwebung schneller, so fehlt es an Zeit, den Weg der „Wanderung“ zu verfolgen, und man hört ein übergangloses Umspringen der Lokalisation zwischen den beiden Ohren hin und her; schließlich aber fällt auch dieser Unterschied weg, und die Schwebungen erhalten eine gleichbleibende mittlere Lokalisation. Die Wanderung, die also nur bei sehr geringer Verstimmung wahrnehmbar wird, läßt sich sehr gut als eine besondere Erscheinungsweise langsamer Schwebungen verstehen, nämlich auf die durch die physikalische Interferenz (im Schädel) hervorgerufenen Intensitätsverschiebungen zurückführen, da schon frühe Beobachtungen übereinstimmend ergeben haben, daß im getrenntohrigen Hören stets nach dem stärkeren Ton hin lokalisiert wird[2]. Es nimmt sich nämlich auch, bei genauer Beobachtung, die Wanderung keineswegs so aus, als wäre der Ton in einem gegebenen Augenblick an einem bestimmten Punkte und nirgends sonst; vielmehr erscheint der sich drehende Ton im und um den Schädel herum ausgebreitet und nur jeweils an einem anderen Punkt sozusagen maximal vorhanden: diese Maxima, welche deutlich Lautheitsmaxima

---

[1] Beobachtungen über ein- und zweiohriges Hören. Psychol. Forschung 4, 1923, S. 74.

[2] Vgl. K. L. Schaefer, Über die Wahrnehmung der Lokalisation von Schwebungen und Differenztönen, Z. f. Psychol. 1, 1890, 81—98; daselbst noch ältere Belege (Mach, Seebeck, Thompson usw.). Ferner: Ein Versuch über die intrakranielle Leitung leisester Töne von Ohr zu Ohr, ebd. 2, 1891, 111—14; und: Über die intrakranielle Fortpflanzung der Töne, insbes. der tiefen Töne, von Ohr zu Ohr, Arch. f. Ohrenheilk. 52, 1901, 151—55. Der von Schaefer hier angegebene Versuch, wonach ein dem einen Ohre zugeleiteter leiser Ton verstärkt wird und zugleich in das Innere des Schädels rückt, sobald man das andere Ohr verschließt, konnte von mir noch nach einer weiteren Seite hin bestätigt werden. Mehrere Beobachter gaben übereinstimmend an, daß der Ton zugleich auch vertieft erscheine. Diese „Tonhöhen“-Täuschung bei Heraufsetzung der Lautheit ist aus der Literatur bekannt und wurde allgemein am stärksten in extremen Frequenzlagen beobachtet. Bei sehr tiefer und sehr hoher Frequenz nun (z. B. 50 und 4000 *H*) ging die Täuschung in unserem Versuch so weit, daß der Ton bis zu einem Halbton vertieft schien. (Näheres über meine Beobachtungen wird an anderem Orte mitgeteilt werden.) Wechselseitige Verstärkung und damit Vertiefung zweier dichotischer Töne wurde übrigens schon von Stumpf gefunden (Tonps. II, 327). — Erklärung der Drehtöne in unserem Sinne (auf Grund verwandter Befunde) s. schon bei P. Rostosky, Über binaurale Schwebungen, Wundts Philos. Stud. 19, 1902, 569ff. — Daß die Schädelknochenleitung nicht mehr als $^1/_{500}$—$^1/_{1000}$ der Schallstärke (oder gar noch weniger) ausmachen sollte, wie neuerdings H. Fletcher und andere schätzungsweise annehmen, entbehrt nach allen diesen Beobachtungen jeder Wahrscheinlichkeit.

sind, ergeben in ihrer mehr oder minder stetigen Verlagerung die „Drehung“. Auf diese einfache Deutung weist auch die bemerkenswerte Tatsache hin, daß Drehtöne (von gleicher Frequenzlage) bei strenger Isolation der Ohren sehr viel weniger ausgeprägt erscheinen, als wenn man je eine leise schwingende Stimmgabel den Ohren annähert, wobei ein Interferenzfeld auch in der Luft entsteht. Bei dieser Darbietungsweise ist die Erscheinung unabweislich; während sie bei gut abgedichteten Telefonen manchem Beobachter überhaupt nicht erlebbar wird[1].

Wenn es nach alledem unwahrscheinlich erscheinen muß, daß die getrenntohrigen Schwebungen rein zentral entstanden sein sollten, so hat sich indessen für die Hornbostelsche Annahme, daß die Frequenzen im Zentrum als solche erhalten bleiben, erst neuerdings ein anderer Stützpunkt gefunden. Durch Auffangen der Aktionsströme aus dem Nervus acusticus, insbesondere nach den vivisektorischen Experimenten des Amerikaners Ernest G. Wever, soll sich ergeben, daß die Frequenzen der Nervenvorgänge aufs genaueste mit den Reizfrequenzen übereinstimmen[2].

Weiter wird bei Hornbostel erwogen, wie seine Annahme zweckmäßig zu spezifizieren sei, bis wohin im besonderen die Nervenvorgänge — zeitlich und örtlich — als „an sich“ ungegliedert anzunehmen wären. Da Tonigkeit bei sehr kurzer Reizdauer „nur sehr schwach oder gar nicht“ wahrnehmbar wird, also eine physiologische „Latenzzeit“ voraussetzt, könnte man annehmen, „daß die Gliederung nicht sofort mit dem Beginn des Vorganges einsetzt“. Oder aber, mit Hinblick auf das Fehlen oder Zurücktreten der Tonigkeit bei Tieren und bei Amusischen, kann man annehmen, daß „die Gliederung erst in höheren Zentren, etwa in der Rinde, erfolgt, während subcortical der Vorgang gleichmäßig“ periodisch bliebe. — Nun folgt die Anwendung:

„Sofern überhaupt eine Gliederung [im Vorbewußten] statthat“ — sagt Hornbostel[3] — „erscheint nach unserer Annahme der Schall tonig. Voraussetzung ist eine Periodizität des Vorganges: je regelmäßiger die Periodizität — je ‚einfacher‘ in diesem Sinne schon die Schwingungsform des Reizes —, desto leichter die Gliederung; darum tritt die Tonigkeit bei Geräuschen zurück. Bei ‚komplexen‘ Wellenformen muß offenbar die Grundperiode die Gliederung und damit die Tonigkeit bestimmen; darum hören wir Klänge (wenn wir nicht ‚Teiltöne‘ heraushören) in der Tonigkeit der Grundschwingung, auch wenn diese schwach ist oder fehlt“ — wie Köhler bewiesen hat. (Schluß folgt)

[1] Auch Hornbostel verwendete zu seinen Versuchen Stimmgabeln. Diese Versuchsanordnung, die er selbst als eine „primitive“ bezeichnet (Ein- und zweiohriges Hören, S. 75), konnte ihm genauere Beobachtungen schon auch wegen des schnellen Abklingens der Töne nicht ermöglichen.

[2] E. G. Wever u. C. W. Bray, The Nature of Acoustic Response: The Relation between Sound Frequency and Frequency of Impulses in the Auditory Nerve. Jn. of Exp. Psychol. 13, 1930, 373—87. Auch: Wever in Laryngoscope 41, 1931, 387—91, 448—50. Die erst allgemein angefochtenen Beobachtungen werden allerjüngst von maßgebenden Physiologen sehr ernsthaft in Betracht gezogen. (Vgl. u. a. E. D. Adrian, The Mechanism of Nervous Action, London 1932, S. 37ff.)

[3] Gehörerscheinungen 713.

Kleine Beiträge

Bemerkungen zur Lautentabulatur-Frage. Gelegentlich der Besprechung von Leo Schrades Milan-Ausgabe im Jg. XIV der ZMW (1931), Heft 3 (S. 185ff.) habe ich versucht, die Schwächen einer griffmäßigen Umschrift von Lautentabulaturen kurz anzudeuten und — wenigstens für jene Epoche, in der eine Lautenmusik mit mehr oder minder obligater Stimmführung gepflegt wurde — eine der Polyphonie möglichst entsprechende Art der Übertragung vorzuschlagen. Schrade versucht darauf in einer längeren Ausführung im Jg. XV der ZMW (1932), Heft 7 (S. 357ff.) meine Einwände zu widerlegen und seine Art der Übertragung, deren Fragwürdigkeit ich (an Hand eines eklatanten Beispiels) dargelegt habe, zu verteidigen. Seine bestechende Logik muß ich durchaus anerkennen, ebenso die breite Fundierung seiner Anschauungen. Wenn er sich aber mir gegenüber auf den Quellenbefund beruft, so kann ich nicht umhin, ihm einige Fragen vorzulegen. Vermag er sie, ohne seinen Standpunkt zu verlassen, nur einigermaßen befriedigend zu beantworten, so bin ich gern bereit, meine Waffen zu strecken. Im Gegenfalle erwarte ich aber eine ebenso offene Korrektur seiner Anschauungen, die in jüngeren Kreisen schon so manches Unheil gestiftet haben.

1. Bekanntlich sind die deutschen Lautentabulaturen bestrebt, ihre Zeichen in der Richtung der obersten (gelegentlich aber der untersten) Zeile zusammenzudrängen. Doch findet man oft, daß die Zeichen gewissermaßen stimmenmäßig gesetzt werden, d. h. eine gewisse Stimmführung andeuten. Wie will Schrade diesem Umstande gerecht werden?

2. Die italienische und die französische Tabulatur vermögen keine stimmhafte Struktur anzudeuten und insbesondere können sie nicht einen Ton verdoppeln, d. h. ihn zu gleicher Zeit für zwei Stimmen auch in der Notation in Anspruch nehmen. Selbst die deutsche Tabulatur, der diese Möglichkeit prinzipiell durchaus offensteht, enthält sich ihrer in der Regel. Doch findet man gerade in Lautenbüchern didaktischen Charakters, die noch nicht in dem Maße mit der erlernten und traditionsgebundenen Fähigkeit des Schülers rechnen können wie die anderen Tabulaturbücher, daß dasselbe Zeichen im selben Griff zweimal gesetzt wird. So — um ein bequem zugängliches Beispiel zu nennen — bei Ochsenkuhn, etwa auf dem in Wolfs Notationskunde Bd. II in Faksimile wiedergegebenen Blatt. Wie erklärt Schrade dieses Phänomen, wenn nicht mit der beabsichtigten Stimmhaftigkeit der Anlage?

3. Wie erklärt er des weiteren die oft anzutreffende merkwürdige Kreuzung, wo das einen tieferen Ton bezeichnende Zeichen höher steht als das einen höheren Ton andeutende?

4. Bekanntlich gibt es Zeichen (Kreuz, Stern oder Querstrich), die das Aushalten einzelner Töne oder Akkorde vorschreiben, während eine andere Stimme (oder gelegentlich auch mehrere) sich weiter bewegt. Ist eine solche Stelle stimmenmäßig oder griffmäßig aufzufassen?

5. Gerade in der Lautenmusik tauchen in der gesamten Instrumentalliteratur zuerst und in größter Anzahl Basso ostinato-Kompositionen auf. (Darüber ausführlicher in meinem demnächst erscheinenden Buch: Studien zur Tanzmusik der Renaissance). Gibt es etwas Ungriffmäßigeres und Stimmhafteres als einen Basso ostinato?

6. Bekanntlich wird bei Kompositionen für Gesang und Lauteninstrument die Gesangstimme gern in die Tabulatur mit hineingezogen (in spanischen Tabulaturen mit roten Ziffern angedeutet). Wenn die nicht zu leugnende Griffmäßigkeit der Tabulaturschrift die Art der Übertragung in dem Maße vorbestimmen dürfte, wie Schrade es will, so müßte man ja auch die Gesangstimme griffmäßig notieren. Oder gibt es doch ein vernünftiges Kompromiß und darf das Musikalische doch manch-

mal über das Geschriebene triumphieren? Würde sich die Grenzziehung Schrades in diesem Falle nicht nur durch ihre Inkonsequenz von der meinen unterscheiden?

7. Was schließlich die etwa frei eintretenden Stimmen eines polyphonen Lautensatzes betrifft, so fragt Schrade, ob ich, um konsequent vorzugehen, die Pausen für die betreffende Stimme von Anfang an, und nach dem Aufhören dieser Stimme bis zum Ende des Satzes ausschreiben und sie mitschleppen würde. Es sei mir gestattet, auf diese offenbare Bagatellisierung des Problems mit einer Gegenfrage zu antworten: Würde Schrade, wenn er eine Ausgabe etwa des Wohltemperierten Klaviers zu besorgen hätte, die frei eintretende fünfte Stimme eines vierstimmigen Satzes oder die frei eintretenden Akkorde vor oder in der Coda etwa einer Fuge von Anfang an mit dem Aussetzen der Pausen vorbereiten?

Und nur noch eine kurze Schlußbemerkung:

In Anbetracht des Quellenbefundes vermag ich Schrades tiefschürfenden geschichtsphilosophischen Ausführungen nicht zu folgen. Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Lautentabulaturschrift steht ja garnicht zur Diskussion. Die Notierung ist vom Standpunkt der Ausführung (also der Gebrauchsfähigkeit) absolut vollkommen, indem sie alles angibt, was, mit der Erfahrung und der Tradition des Spielers verbunden, zum Erklingenlassen notwendig ist. Wollen wir also die Notation, das Geschriebene, herausgeben, so würde die Schrade-Chilesottische Notierungsweise genügen. Will man die Lautenschrift herausgeben, so kann man die Schradesche Art als eine unter vielen möglichen benutzen, obwohl ich auch in diesem Falle bessere Lösungen kenne: z. B. die Faksimilierung des Originals, die wenigstens niemanden irreleiten kann. Die Absicht dagegen, die Lautenschrift herauszugeben, dürfte ziemlich selten und fruchtlos sein, da doch typische Beispiele in allen notationsgeschichtlichen Werken zur Genüge vorliegen.

Sucht man aber die platonische Idee: die Lautenmusik irgendwie adäquat zu fassen, so sehe ich trotz der Einwände Schrades immer noch keine andere Möglichkeit, als die konsequente Herausstellung der Stimmigkeit: die polyphone Zerlegung der polyphon intendierten Lautenmusik der Fantasien und Ricercare des 16. Jahrhunderts. Sie scheint mir nicht im mindesten unhistorischer und unwissenschaftlicher zu sein, als etwa die modale Lesung choraler Notierungen.

(Aug. 1932) Otto Gombosi (Budapest)

Bücherschau

Auda, Antoine. La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liége. Essai bio-bibliographique sur la Musique Liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la Principauté (1800). 4°, 292, 19 Tafeln. Bruxelles-Paris-Liége 1930.

Zwei Haupttypen gibt es für die Darstellung der Kunst- und Musikgeschichte überhaupt und namentlich für die einzelner Orte und Landschaften. Der eine stellt die Stilgeschichte in den Vordergrund und zeichnet vor allem am Schaffen der bedeutenderen Künstlerpersönlichkeiten die großen Entwicklungslinien nach, aus denen sich die Charakteristik der nur nebenbei erwähnten kleineren und untergeordneten Meister unmittelbar ergibt. Der andere Typus berichtet in möglichster Vollständigkeit über alle erreichbaren Künstlernamen, die großen wie die kleinen. Beim ersten entsteht meist ein stark kulturgeschichtlich orientiertes Bild von der musikalischen Vergangenheit; letzterer überrascht durch die Fülle sichtbarer literarischer Kleinarbeit. Es hat aber jeder der Typen seine Vorzüge, auch gehen sie vielfach ineinander über. Die musikalische Frühzeit selbst von Musikzentren muß auf die überlieferten Einzelheiten näher eingehen und kann erst aus ihnen allmählich das musikgeschichtliche Bild formen; je reicher sich das Musikleben entwickelte, desto mehr können nur noch die hauptsächlichsten Entwicklungszüge festgehalten werden. Die Wahl des einen oder anderen Typus ist bestimmt sowohl durch die Neigung des Schriftstellers

als auch — was u. a. wir Deutsche sehr deutlich fühlen lernten — durch die reicheren oder ärmeren Mittel und Möglichkeiten der Drucklegung. Referent persönlich erachtet die Stilgeschichte als ein vordringlichstes Erfordernis unserer Zeit, denn ohne ihre organische Darstellung ist unsere musikwissenschaftliche Literatur kaum mehr zu überschauen und zusammenzuhalten; er weiß aber ebenso gut, daß neben dieser die synthetische Geschichtsdarstellung zumal bei einer engeren Absteckung des Arbeitsgebietes berechtigt und auch notwendig ist und daß sie Quellen- bzw. Nachschlagewerke von einzigartigem Wert schaffen kann.

Das vorliegende Werk schildert die Musikgeschichte des alten Stadt- und Diözesanbereiches von Lüttich, der die östliche kleinere Hälfte des heutigen Belgien und die südöstliche Spitze Hollands umfaßte (dazu Kartenskizze auf Tafel I), also die musikalisch so fruchtbare westliche Hälfte und die See- und Handelsstädte ausschloß. Es beginnt mit dem „Planctus Caroli" (mitgeteilt auf Tafel II, nach Manuskript aus St. Martial, jetzt in Paris Bibl. Nat.), „dem ältesten Dokument belgischer, ja man kann sagen, Lütticher Musik", und führt die Darstellung bis zum Untergang der fürstbischöflichen Herrschaft im Jahre 1800. Der Verfasser schließt sich bewußt unserem zweiten Typus der musikgeschichtlichen Orts- und Landesbeschreibung an. Es ist hier eine außerordentlich reichhaltige und weitverzweigte Literatur musikwissenschaftlichen und allgemein historischen Charakters verwertet und stets auch in den Anmerkungen zitiert; man verspürt allenthalben, daß hier die Lebensarbeit eines gründlichen Kenners seiner Landesgeschichte dargeboten wird. Mit der gleichen Sorgfalt wie die im Land wirkenden Künstler sind auch die vielen anderen behandelt, die namentlich während der Epoche der Vokalpolyphonie ihr Brot an fremden Kirchen und Höfen gesucht haben, in Rom und Italien überhaupt, in der spanischen und Brüsseler Hofkapelle, in England und Deutschland. Auch werden alle Möglichkeiten wahrgenommen den Kreis der Lütticher Musiker durch jene Persönlichkeiten zu erweitern, die einen sonst spezifisch in Lüttich vorkommenden Namen tragen und deren Herkunft noch nicht genauer nachgewiesen ist. (Hier unterlaufen aber Irrtümer und anscheinend auch Übertreibungen; z. B. ein gewisser Aribo [S. 26] ist identifiziert mit dem Theoretiker Aribo von Freising, Bertrand de Vaqueras [73] sowie Chimarrhäus [117], die sonst von den Provençalen und Katalanen für ihre Nationalität in Anspruch genommen werden, und auch Joh. Tinctoris [88] werden in nähere Verbindung mit Lüttich zu bringen versucht.) Bei jedem Namen wird der Stand der bio-bibliographischen Forschung skizziert (soweit dem Referenten auffiel, sind nachzutragen: zu Johannnes de Lynburgia die Dissertation von Hans Waldemar Rosen, Innsbruck 1929, und zu Johann Christoph Pez der von B. A. Wallner herausgegebene 35. Band der DTB). Die beigegebenen Tafeln bieten einige Tonsätze und illustrieren den Text namentlich nach der instrumentenkundlichen Seite.

Der I. Abschnitt ist der kirchlichen und weltlichen Homophonie und der Geschichte der mehreren in der Diözese befindlichen Scholæ bzw. Kantoreien gewidmet. Merkwürdigerweise sind keine Nachrichten über das vulgärsprachliche Kirchenlied im Lütticher Gebiet vorhanden. Der II. behandelt die proportionelle Musik, die bekanntlich im 15. und 16. Jahrhundert den Niederländern eine so große Bedeutung verschafft hat, wenn auch die Musiker des Lütticher Gebiets denen der anderen Landeshälfte bei weitem nicht gleichkommen. Der III. Abschnitt mit der Musik von 1600—1800 ist mit der Überschrift „Das goldene Zeitalter der Lütticher Musik" versehen, die dem Referenten umso mehr auffiel, als er soeben für eine andere Arbeit das Riemannsche Musiklexikon und das Eitnersche Quellenlexikon Name für Name durchgegangen ist und feststellen mußte, daß sich die Niederlande nur recht wenig und vielfach verhältnismäßig spät an der monodischen Musik beteiligt haben; stärkere Anregungen kamen von auswärts, namentlich durch Fürstbischof Joseph Clemens, einen bayerischen Prinzen, wie ja auch der Verfasser hervorhebt; erst mit Grétry (dessen Geburtstag nach dem Riemannschen Musiklexikon 11. Auflage zu berichtigen ist) geht aus Lüttich ein Künstler hervor, der stilbestimmend in die Musikgeschichte eingreift. Insgesamt aber stellt das Werk in Anbetracht der oben erwähnten Ausdehnung des alten Lütticher Gebiets etwa die kleinere, freilich auch die weniger ergiebige Hälfte der niederländischen Musikgeschichte dar; die literarische Gewissenhaftigkeit, mit der es bearbeitet ist, erhebt es zur Bedeutung eines hochwertigen Quellenwerkes. O. Ursprung

v. Bartha, Dénes. Benedictus Ducis und Appenzeller. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. — Wolfenbüttel-Berlin 1930, Verlag Georg Kallmeyer.

Der Verfasser sucht die Verwirrung, die zwischen beiden Benedicten seit dem Aus-

gange des 16. Jahrhunderts besteht, stilgeschichtlich zu klären. Volle Signatur des Appenzeller findet sich erst seit 1553 in den Drucken Susatos (S. 70). Berühmt war nur der Appenzeller, daher die Fortlassung des weiteren Namens. Sämtliche nur mit Benedict bezeichneten Kompositionen sind diesem zuzusprechen. Der Appenzeller ist (geistiger) Schüler Josquins, nicht kann Ducis Josquins Schüler sein. Der (in der Josquin-Ges. Ausg. veröffentlichte) Klagegesang auf Josquin stammt vom A. (S. 61), wie die folgenden bei Eitner fälschlich Ducis zugeschriebenen vier Motetten von 1538/42, gedr. von Modernus, acht Kompositionen bei Kriesstein in Augsburg, vier von 1543 bei Ulhard und Kriesstein in Augsburg, zwei im „Novum Opus Musicum" des Ott 1537/38 (davon der Psalm „Domini est terra" anonym mit Benedictus im Ms. Greifswald) (S. 59), die 4—6 st. Chansons bei Susato 1544/45, eine frühere 4 st. 1551 bei Susato (die stärker polyphon sind als die 23 Chansons von 1542 unter A.s Namen). Sechs Motetten 1546/53 bei Susato, drei bei Phalèse in Löwen 1554/55, zwei 3 st. Sätze 1560 Phalèse und 1559 Montanus, 15 Sätze in Ms. Cambrai 124, von denen sechs in der vollsignierten Sammlung 1542 vorkommen, und in den Chorbüchern von Leiden, darunter eine Parodiemesse „Vous lares" auf eine gleichnamige Chanson von Josquin (S. 65). Appenzellers Kompositionen zeigen keine einfache, nur in einer Stimme durchgeführte c. f.-Technik, sondern Motivverwertung in allen Stimmen, engführungsartige Imitation, Textgebundenheit und Repetierbarkeit der Motive, die Themen Prägnanz, größeren Umfang (S. 66 f.). Dagegen fehlen bei Ducis prägnante, wortgezeugte Motive, ist die Melodik stufenweise und oft lang pausenlos. Richtig wird (S. 26) die stilbestimmende Macht der Gattung hervorgehoben. Von Ducis sind die prot. Liedbearbeitungen in D. D. T. 34 zugänglich Das merkwürdigste Stück daraus (45, S. 133) läßt den Tenor zeilenweise die Melodie allein beginnen, ein auch in anderen Textgattungen sehr seltenes Verfahren. Nicht richtig jedoch ist die Bemerkung, daß im antwortenden Chor der c. f. in einer Stimme nicht genau nachweisbar wäre (S. 30): bringt doch in den ersten vier Chorantworten, von den je zwei Wiederholungen, in der ersten (Takt 7—9), der Tenor wenigstens die zweite Hälfte der 1. Zeile getreu, in der zweiten (Takt 13—17) der Diskant die 2. Zeile koloriert, in der 3. (5.) Chorantwort (Takt 37—41) der Alt, in der 4. (6.) Chorantwort (Takt 45—49) der Tenor, in der letzten (53—56) wieder der Tenor koloriert!

Der Verfasser weist bei Ducis wohl mit Recht auf Isaac als Vorbild. Auch ist die Komposition des Proprium spezifisch deutsch. Zwei Kompositionen eines dritten „Benedictus", de Opitiis, werden als unreife Schülerleistungen gekennzeichnet, die ebenfalls von Isaac abhängen. Dadurch wird einer Hypothese, die van den Borren aufgestellt hatte, daß Ducis und de Opitiis identisch seien, eine neue Stütze gegeben. In den Jahren 1522—32, die in der Biographie eine Lücke lassen, war Ducis vielleicht, nach der Ansicht Mosers, in Heidelberg, wo Ducis nachweisbar wenigstens im Repertoire mit vielen Kompositionen vertreten ist, darunter typisch deutsche Propriumszyklen, weshalb es glaubhaft scheint, Ducis für einen Deutschen zu halten.

Hans Engel

Bayer, Karl Th. Musikliteratur. Ein kritischer Führer für Bibliothekare. (Arbeiten der Volksbücherei - Zentrale in der Berliner Stadtbibliothek Bd. II.) Berlin 1929, Stadtbibliothek.

Dieser Führer hält alles, was der Titel verspricht und sogar noch etwas mehr, wenn man die flott geschriebene Einleitung berücksichtigt. Denn sie bietet eine ausgezeichnete Charakterisierung der Musikliteratur, die für den Laien eine willkommene Einführung bildet, die aber auch der Fachmann mit Zustimmung begrüßen kann. Klar sind hier die verschiedenen Zweige des musikalischen Schrifttums umrissen, die streng fachwissenschaftliche Literatur, wie die belletristische Verarbeitung des historischen und biographischen Tatsachenmaterials. Der volksbildnerische Zweck der Bibliothek ist in den Vordergrund gestellt und auf alle erdenklichen Lesertypen Rücksicht genommen. Lesertypen nach Bildungsgrad und Generationszugehörigkeit sind richtig unterschieden.

Der reiche Stoff ist übersichtlich geordnet, so daß dem praktischen Zweck vollkommen entsprochen ist. Jedes angeführte Buch ist nach Form und Inhalt kurz charakterisiert, aber auch die Angabe hinzugefügt, an welchen Kreis von Lesern es sich in erster Linie wendet. Mit manchen Urteilen wird man freilich nicht ganz übereinstimmen, z. B. mit der Bewertung der verschiedenen Musiklexika (S. 10—11). Der Unterabschnitt „Zeiten" im Kapitel „Musikgeschichte" wäre vielleicht besser chronologisch und nicht alphabetisch, nach Verfassernamen, zu gliedern gewesen. Hervorzuheben sind die geschickten Verweisungen, die in verschiedene Gebiete führen. Sie verbessern auch manche fehlerhafte Einordnung, wie z. B. Fritz Steges „Das Okkulte in der Musik" (S. 57), das nicht zur Gruppe „Gattungen" gehört,

sondern, wie dann richtig verwiesen wird, zur „Ästhetik" oder besser zur „Philosophie".

Gut ausgearbeitet ist die Spezialliteratur bei den großen Meistern und damit ist wohl auch dem Bedürfnis einer Volksbibliothek am besten entsprochen. Wir möchten hier noch das „Mozart-Jahrbuch" und Guido Bagiers „Reger" (1923) ergänzen.

Ein besonderer Gewinn — auch für den Musikbibliographen, weil es ein wenig bekanntes Grenzgebiet betrifft — ist der Schlußabschnitt: „Musikerromane" (auch Novellen und Gedichte sind hier aufgenommen), geteilt in zwei Unterabschnitte und zwar: „Allgemeinmusikalische Romane" und „Musikbiographische Romane". Auch hier finden wir prägnante Urteile. Als Stichprobe sei auf die sachliche, keineswegs überschätzende Beurteilung von Werfels Verdi-Roman verwiesen.

Zwei Register, nach Titel und nach Musikernamen geordnet, erleichtern die Übersicht.

Die kleinen Mängel werden sich bei einer Neuauflage leicht beheben lassen, und einer Neuauflage bedarf jedes bibliographische Werk mehr als jedes andere wissenschaftliche. Aber auch in der noch vorliegenden Gestalt ist dieser Führer allen Bibliotheken, die Musikliteratur enthalten, vor allem aber Volksbibliotheken, als ausgezeichnetes Nachschlagewerk für Bibliothekare und Benützer aufs Beste zu empfehlen.

Constantin Schneider

Engelke, Bernhard. Musik und Musiker am Gottorfer Hofe. Erster Band: Die Zeit der englischen Komödianten (1596—1627). = Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft Nr. 15.1. (Schriften der baltischen Kommission zu Kiel, Bd. XII, 1). Breslau 1930, Ferd. Hirt.

Der größere Teil des Bandes, nämlich S. 51—360 bringt die Musik, während Einleitung und 2. Abschnitt kurze Bemerkungen und archivalische Notizen bringen. Diese Einleitung steuert zum Teil interessante Notizen und Beobachtungen bei über die Gottorfer und Kopenhagner Musiker Borchgreving, Greep, Matthäus Märcker, Steffens und Sommer. Von Steffens wird (S. 344) eine doppelchörige Hochzeitsmotette (aus Mus. ms. 40049 no 20 der B. B.) mitgeteilt, ein prächtiges Stück, in typisch italienischer Madrigaltechnik; auch die Schwärzung bei „nigra es" fehlt nicht. „Mit Text sind überliefert nur Chor 1 Sopran und Tenor, Chor 2 Tenor und Baß. Die übrigen Stimmen sind also auf Instrumenten gespielt worden. Für eine heutige Aufführung des herrlichen Stückes käme indessen nur eine rein vokale Ausführung in Frage". Trifft der Schluß auf die instrumentale Ausführung aus dem Nichtvorhandensein des Textes wirklich zu — der Text scheint eine Paraphrase aus Motiven des Hohen Lied Salomonis — so ist nicht einzusehen, daß eine solche Ausführung nicht auch heute „in Frage" käme! Wir hören auf S. 10 aus den Kopenhagener Akten, daß man sich des „reinen" Sängerchores in erster Linie bei kanonischen Stücken bediente, dann aber die Stimmenzahl bis zu 24 erhöhen konnte. Auch von Sommer wird eine mehrchörige (dreichörige) Motette, Psalm 8, mitgeteilt, die wohl nicht so bedeutend ist. — Von Steffens wird auch ein Fragment einer Orgeltabulatur im Facsimile vorgelegt, ebenso eine vielversprechende Probe aus den Neuen Teutschen .. Madrigalien 1619. Die neugedruckten Tänze zeigen Steffens als tüchtigen Meister. Etwas stark übertrieben und zuviel hinter einer Kunst suchend, die mehr handwerklich zu verstehen ist, findet der Herausgeber „ .. nicht selten ein bitteres Stück . . ., daß man vor lauter Erschrockenheit über den prometheischen Trotz der Pavane die urtümliche Gaillarde vollkommen überhört." Recht muß man indes dem Verfasser geben in seinem Urteil über den genialen Engländer William Brade. Von ihm stammen die meisten Stücke der Sammlung, die Sammlung von 1609 ganz. Als „heimlicher König" der Tanzkomponisten erscheint dieser große Engländer. Wenn der Verfasser meint, Brades Lehrmeister sei ein Niederländer gewesen, so erinnern die im Anhang mitgeteilten Bruchstücke von Pavanen aus einer Wolfenbütteler Handschrift in ihren merkwürdigen und für diese Zeit sonst ganz ungewöhnlichen verschiedenen Mensuren in den Stimmen an ältere niederländische Praxis, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts freilich auch in den Niederlanden längst antiquiert war. Die Pavanen und Galliarden Brades fesseln ungemein durch ihre große Formsicherheit und ihre meisterliche Behandlung des fünfstimmigen Satzes. Die fünfte Stimme, meist der Tenor, ist viel organischer in den Satz eingefügt als bei den kleineren Meistern, wo sie oft typische vagans ist und nicht selbständig geführt. Über die Wurzeln dieser Kunst fehlt leider bisher eine Untersuchung, insbesondere über den sehr deutlichen Zusammenhang mit dem englischen und italienischen Madrigal. Leider untersucht sie auch der Verfasser nicht. — Sehr zu wünschen wäre eine Ausgabe ausgewählter Bradescher Stücke in Stimmen, da sie ein wertvolles Musiziergut darstellen. — Die stattliche Publikation ist auch schön ausgestattet. Vielleicht darf man noch einen kleinen Schönheitsfehler

rügen: die Inkonsequenz in der Übertragung. Schlußlongen und geschwärzte Noten werden in der Originalgestalt wiedergegeben, dagegen punktierte Noten über den Taktstrich aufgelöst, wo doch namentlich in polyphoneren Stücken die Beibehaltung der ursprünglichen Schreibweisen bei vielleicht nur punktiert angedeuteten Taktstrichen originalgetreuer (was den Schlußlongen recht, ist kleineren Noten billig) und plastischer gewesen wäre! Hans Engel

Keller, Hermann. Schule des Generalbaß-Spiels. Kassel 1931. Bärenreiter-Verlag.

In diesem Werk ist ein Versuch gemacht, dem Mangel einer praktischen Einführung in das Studium des Generalbaß-Spiels abzuhelfen. Daß dies auf keine unbefriedigende Weise geschehen ist, dafür bürgt der Name des Verfassers. In dem bescheidenen Umfang von 122 Seiten und zu einem außerordentlich billigen Preis wird dem Lernbegierigen ein Einblick in die Kunstpraxis des Generalbaß-Zeitalters auf eine höchst anziehende Weise geboten.

Nach dem Vorwort und einer kurzen Bibliographie, sowie einer Beantwortung der Frage „Was der Generalbaß sey", zerfällt das Werk in zwei Teile: „Die Grundlagen des Generalbaß-Spiels" und „Das Generalbaß-Spiel in der Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts"; von diesen Teilen besteht der erste aus zwei Abschnitten: „Grundriß einer Akkordlehre" und „Das Generalbaß-Spiel im einfachen vierstimmigen Satz Note gegen Note"; der zweite aus fünf: „Die Frühzeit (bis etwa 1650)", „Der Generalbaß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts", „Der Generalbaß im 18. Jahrhundert", „Der Generalbaß in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts" und „Der Generalbaß in der zweistimmigen Klaviermusik. Unbezifferte Bässe". Überall sind die Beispiele aufs Sorgfältigste gewählt worden.

Im Vorwort bedauert der Verfasser „die durch den Preis gebotene Raumnot, die schmerzliche Kürzungen und Beschränkungen auferlegt hat"; es wäre in der Tat zu wünschen, daß er hie und da für Weisungen, die für jeden, dem die Hilfe eines Lehrers nicht zu Gebote steht, unentbehrlich sind, einen Platz gefunden hätte.

Über den Tonumfang (besonders die obere Grenze) einer Generalbaß-Begleitung wird z. B. garnichts gesagt; auch scheint sich der Verfasser um die darauf bezüglichen Regeln, die in allen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts gegeben sind, wenig zu kümmern, wenn man nach der ausgesetzten Begleitung einer Gavotta von Corelli (S. 69) urteilen darf, in der die Oberstimme (die Hauptstimme übersteigend) bis *c'''* hinaufgeht! Dieses Beispiel gehört sicherlich nicht zu den Fällen, die Heinichen im Auge hatte, als er behauptete, der Liebhaber könne „gleich in das 3gestrichene *X* hinaufsteigen, wofern etwas sauberes allda zu hohlen vermeint".

Andere wichtige Punkte, worüber dem Leser keine Aufklärung gegeben wird, sind folgende:

1. Wie man, wenn bei Dissonanzen (welche die Möglichkeit eines Sprunges ausschließen) die Hände zu nahe aneinander geraten sind, für die rechte Hand durch Hinzunahme einer fünften Stimme, oder unter Umständen durch eine Stimmkreuzung (Kirnberger), eine höhere Lage zu gewinnen habe. Dem Presto von Corelli z. B. auf S. 51, in dem (Takt 9, 10) eine Nonensequenz auf steigendem Basse vorkommt, müßte der Anfänger ohne die Vorkenntnisse ratlos gegenüberstehen.
2. Der allgemeine Brauch im 17. und 18. Jahrhundert, wonach die einfache Ziffer 6, unter gewissen Umständen, nach Gutdünken des Spielers als $\frac{6}{4}_{3}$ genommen werden kann.

   In den Beispielen finden wir freilich Andeutungen, wie z. B. 45 (mit ausgesetzter Begleitung) Takt 3 (S. 23), wo Telemanns Bezifferung 6 durch eingeklammerte $(\frac{4}{3})$ ergänzt ist; aber eine kurze Darlegung der Umstände, unter denen man sich dieser Freiheit bedienen kann (1. auf der Obertonika einer Dur- oder Molltonart, wenn der Dreiklang auf der Tonika oder die Sexte auf der Obermediante folgt; 2. auf der Untermediante einer Molltonart, wenn der Dominantenakkord folgt; 3. zuweilen — z. B. bei Leclair — auf der Untermediante einer Durtonart, wenn $\frac{6}{5}$ auf der Unterdominante folgt) wäre sehr erwünscht. Der Verfasser bemerkt (S. 14), daß der $\frac{4}{3}$-Akkord in der B.C.-Zeit selten sei; er hätte hinzufügen können, daß diese Seltenheit (der Bezifferung, nicht des Akkordes) gerade durch den obenerwähnten Gebrauch von $6 = \frac{6}{4}_{3}$ begründet ist.
3. Gewisse zweideutige Bezifferungen, die besonders im 17. Jahrhundert gebräuchlich waren, wie z. B. $2 = \frac{5}{4}_{2}$ oder $\frac{6}{4}_{2}$.

   In dem 70. Beispiel (einem Adagio aus Corellis Opera Quinta) ist z. B. $\frac{4}{2}$ im neunten Takt (S. 46) nicht, wie gewöhnlich, als $\frac{6}{4}_{2}$, sondern als $\frac{7}{4}_{2}$ zu nehmen.
4. Folgen von Sextakkorden. S. 11 heißt es: „Folgen von Sextakkorden hält man am besten nur dreistimmig". Dies gilt zwar in vielen (obwohl lange nicht in allen)

Fällen; man muß sie aber auch vierstimmig zu spielen wissen, denn nirgends wird dem Anfänger mehr Gelegenheit gegeben, Fehler zu machen.

Die Wahl der Beispiele ist im ganzen genommen vortrefflich; in ein paar Fällen wäre aber eine kurze kritische Erläuterung zu wünschen: zwei Beispiele einer 7 6-Sequenz aus J. S. Bachs bei Spitta abgedruckten Vorschriften enthalten z. B. eine Harmoniefolge, die Ph. Em. Bach wegen der Folge von Oktaven (14, S. 12) und Quinten (23, S. 15) auf den starken Taktteilen verwirft. Ohne (mit Joh. Schreyer) an der Echtheit der Bachschen „Vorschriften" zweifeln zu wollen, muß man doch zugeben, daß die Ansichten Philipp Emanuels erwähnt zu werden verdienen, am allermeisten vielleicht, wo sie von denjenigen des Vaters abzuweichen scheinen; fernerhin wäre seine Art, eine 7 6-Sequenz (auf fallendem wie auch auf dem viel selteneren steigenden Basse) vierstimmig zu traktieren, mit großem Nutzen für den lernbegierigen Leser mitgeteilt worden.

Jedoch fallen die kleinen Mängel, auf die oben aufmerksam gemacht worden ist, neben dem hohen Werte dieses im höchsten Grade willkommenen Werkes nicht schwer ins Gewicht, und wenn das Buch den verdienten und zu erwartenden Absatz hat, so wird es dem Verfasser vielleicht gefallen, in einer zweiten Auflage dieses und jenes zu ergänzen. J. J. Arnold

Matzke, Hermann. Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft. Eine Reihe von Vorträgen und Aufsätzen. Breslau 1928, Quader-Verlag.

Der Wert dieser Aufsatzreihe besteht nicht so sehr in dem gebrachten Tatsachenmaterial, sondern in den vielfachen Anregungen, die von ihr ausgehen. Vom Standpunkt des Musikforschers werden hier die Grenzländer der Musik überblickt, ihre Grenzen abgesteckt, aber, was noch wichtiger erscheint, Richtlinien für die Erforschung von wirklichem Neuland gegeben.

Daß diese Grenzüberschreitungen der Musikwissenschaft heute möglich sind, und daß diese sich zudem in rein exakten Bahnen bewegen können, das sind erfreuliche Zeichen für den Aufschwung, den unsere Wissenschaft genommen hat und ein Beweis für die nun unbestrittene Stellung, die sie sich im weiten Reich der Geisteswissenschaften zu erobern wußte. Es gibt heute kein Gebiet unserer Kultur mehr, das nicht durch „Querverbindungen" irgendwie mit der Musik verklammert wäre. Von Jahr zu Jahr festigt sich dieser Zusammenhang, zum Teil auch gefördert durch den ungeheuren, zur Zeit, als dieses Buch veröffentlicht wurde, wohl noch nicht erahnten Fortschritt der technischen Musik, des Rundfunks und des Tonfilms in erster Linie, und damit sind auch dem Forscher immer wieder neue Aufgaben gestellt.

Meisterhaft übersichtlich aufgezeigt sind diese neuen Beziehungen in Matzkes Vortrag „Musik und Technik" dieser Reihe. Ein historischer Rückblick auf die Stellung der Musikwissenschaft an den technischen Hochschulen leitet ein. Sodann werden die wichtigsten und aktuellsten der Probleme, die beiden Disziplinen gemeinsam sind, vorgeführt: die Akustik, besonders mit ihrer Abzweigung, der Raumakustik, für den Musiker gleich wichtig wie für den Architekten, Instrumentenbau und -kunde, endlich die eigentliche technische Musik. Der Verfasser erörtert anschließend an diese Ausführungen den Plan, an den technischen Hochschulen eigene Institute zu schaffen, welche als Sammel- und Überprüfungsstelle für alle technischen Experimente auf diesem Gebiete dienen sollen. Der gleichfalls sehr anregende Aufsatz „Musik und Wirtschaft" geht auf des Verfassers Buch: „Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Ein Versuch" (Breslau 1927) zurück, eine bedeutungsvolle Arbeit, die O. Spanns nationalökonomische Lehre auf die Organisation des Musiklebens in origineller Weise überträgt. Auch in diesem Aufsatz sind die Beziehungen zwischen Musik und Wirtschaft, die sich wie alle diese Zusammenhänge in den Grenzgebieten der Musik als wechselseitige erweisen, klar aufgebaut und prägnant formuliert. Hier finden sich auch die Richtlinien, denen spätere Spezialforschung folgen müßte.

Von den übrigen Aufsätzen bieten wohl jene über Musik und Theologie, Politik und Presse die wertvollsten Anregungen. Man wird ihnen freilich noch die systematische Ausarbeitung mit dem notwendigen kritischen Apparat der einschlägigen Fachliteratur wünschen. Jedenfalls ist hier ein zum Teil neues Arbeitsfeld eröffnet, dessen systematische Erschließung dem Verfasser und gleichgerichteten Forschern vergönnt sein möge.

Constantin Schneider

Ninck, Martin, Schumann und die Romantik in der Musik. Heidelberg 1929, Niels Kampmann.

Mehr ein schwärmerisches, als ein wissenschaftliches Buch. Neue wesentliche oder historische Erkenntnisse sind deshalb weniger in ihm zu finden. Liebe macht blind. So

wird Wagner (als „Zerrbild der Romantik", S. 6, der Tristan als „nie mehr zu überbietender Gipfel expressionistischer Ausdruckskunst in einer letzten theatralischen Steigerung .... der zum Schmachten verzerrte Zug der Sehnsucht im Falle Tristan" ... S. 102, „Mangel unmusikalischen Geistes" S. 103) abgetan. Als Schüler der Romantik strebt der Verfasser nach Totalität und lehnt die Lehrmethode in der Musiktheorie ab, da „sie es unternehme, den lebendigen Stoff aufzuerbauen aus Elementarbegriffen, welche letzterdings nichts als Zersetzungsprodukte und Abstraktionen darstellen und rein als solche im lebendigen Organismus überhaupt nicht vorkommen" (!) als „letzte Konsequenz atomistischen Denkens" (S. 7). Neben solchen Darlegungen, in denen der Verfasser weit ausholen will, aber doch in Unklarheiten stecken bleibt, stehen glücklicherweise in dem etwas weitschweifig behandelten Stoff recht gute, wenn auch nicht durchweg neue Beobachtungen. Es wird der „Auflockerungsprozeß zunächst gerade an den großen Formen" zu verdeutlichen gesucht, in guter Beobachtung (S. 11). Formulierungen, wie „die Romantik ist eine Wiedergeburt aus den Keimformen des Tanzes und Lieder," die nicht recht geglückt scheinen, stehen neben trefflichen: die Romantik „sucht die Improvisation wieder zu gewinnen" (S. 15) „darum suchen die Romantiker wenigstens immer den Schein der Improvisation zu wahren" (S. 16). Das Schubertsche Lied, die Webersche Oper wird im ganzen hübsch charakterisiert. Mit Zitaten des Dichters Schumann und geschickter Nachahmung seiner Sprache und Welt wird versucht, Schumanns Werk weniger „durch die Bildungsperspektive zu beleuchten" (S. 46), als „im Spiegel des Nachttraumes" zu enträtseln (S. 51). Auch über das Schumannsche Lied werden gute Beobachtungen gemacht: „die Zäsuren", heißt es von den Pausen der Singstimme zwischen den Verszeilen „sind keine Einschnitte mehr, sondern Dehnungspausen, genau in dem Sinne, wie die romantische Dichtung sie eingeführt hatte, sie bedeuten ... ein schwellendes Atemziehen ..." (S. 61). Das „Verlieren in fremden Tonarten und Tongängen" (S. 67) wird als Technik Schumanns erkannt, wie, richtig, „eine scharfpointierte Rhythmik, welche ganze Sätze in elastischem Bogen überspannt" (S. 82), und das „Prinzip der durchgehenden Bewegung..., welches er eher noch in streng Bachischem Sinne als in dem seiner sinfonischen Vorgänger handhabt" — ohne daß der Verfasser allerdings die historischen Brücken (Klavieretuden, Schuberts Liedbegleitung usw.) aufzeigt. Hohen Wert spricht der Verfasser den letzten Werken zu, wie op. 133, und späten Liedern, — doch wohl etwas übertreibend!

Prägungen wie die vom „vernichtungslüsternen Pathos", der „harten Zucht des Klassikers, der mit der Folgerichtigkeit des Todesmutigen gigantisch seine Werke türmt", über Beethoven (S. 81) muß man mit in Kauf nehmen. Es entschädigen gute Erkenntnisse des Stils nachschumannscher Zeit, so über Regers Alterationsstil im Gegensatz zu den Franzosen Franck und Debussy, wo gesagt wird, daß die logisch entwickelte Alteration „durchaus auf der Empfindung gründet und damit die spezifisch germanische Art des Alterationsstiles darstellt, die weit aus den Tiefen der Gefühlssphäre aufgeregt eine Wärme behält, welche man in der gleichzeitigen, aufstrebenden Musik der Franzosen nicht findet" (S. 104). Der Verfasser hat sich auch in einem Buch über „Hölderlin-Eichendorff, Vom Wesen des Klassischen und Romantischen" um wesentliche Stilfragen bemüht. Das besprochene Buch vermag vorzugsweise in musikalischen Laienkreisen schöne Anregungen zu bringen.

Hans Engel

Trend, J. B. The Performance of Music in Spain. Sonderdruck aus „Proceedings of the Musical Association, Session LV" [1929], S. 51—76.

Im Rahmen eines größeren Vortrages suchte hier der Verfasser die Aufführungspraxis der Musik in Spanien zu schildern. Zu diesem Zweck wird die Stilistik der einzelnen Musikgattungen (merkwürdigerweise angefangen mit der maurischen Musik) und der Stilepochen hervorgehoben und werden erhaltene Bildwerke zu dieser in Beziehung zu setzen gesucht. Das geschieht teilweise mit hübschem Erfolg. Meines Erachtens am besten sind die Ausführungen über die alten Romanzen; im übrigen gestattete der Charakter eines Vortrages nur eine kursorische Behandlung des Stoffes. Dem Druck sind mehrere interessante Bildreproduktionen beigegeben.

O. Ursprung

Bei Prof. Hans Engels Besprechungen der Bücher von v. Bartha, Engelke und Ninck im Septemberheft 9 fehlte die letzte Korrektur, die mit dem vorstehenden wiederholten Abdruck nachgeholt wird.

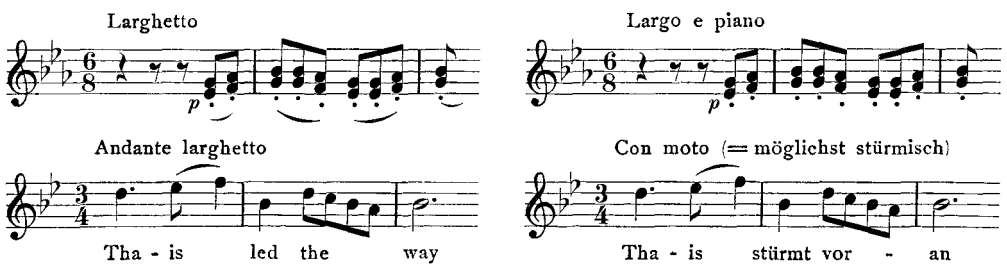
Zum Fünften Händelfest der Händel-Gesellschaft

Von

Rudolf Steglich, Erlangen

Das Händelfest, das hauptsächlich als eine Tat der musikalischen Kräfte der Feststadt selbst vom 15.—19. Juni in Krefeld stattfand, hat das Verdienst, nach mehrjähriger Pause wieder unternommen zu haben, einer großen Hörerschaft in mehrtägiger Arbeit die Größe und Weite des Händelschen Lebenswerkes nahezubringen. In zwei Chorkonzerten wurden das „Alexanderfest", der 42. Psalm und das Utrechter Tedeum mit dem Jubilate aufgeführt, an zwei Opernabenden Händels „Orlando" und Telemanns „Geduldiger Sokrates"; überdies gab es ein Kammermusik- und ein Orchesterkonzert — darin als „Uraufführungen" das Kammertrio *g*moll (Nr. 23 in Max Seifferts Ausgabe bei Breitkopf & Härtel) und die Kantate „Italiens Erwachen" („O come chiare e belle", in einer Bearbeitung Max Seifferts); eine Mitgliederversammlung der Händel-Gesellschaft war mit Darbietungen des Krefelder Collegium musicum und einem Vortrag verbunden; als volkstümlicher Ausklang fand schließlich eine Aufführung der Feuerwerk- und der Wassermusik im Freien statt, allerdings ohne den zunächst geplanten szenischen Rahmen H. J. Mosers. Daß das Fest unter der Gesamtleitung des Krefelder Städtischen Musik- und Operndirektors Dr. Walter Meyer-Giesow den Hörern außerordentliche Eindrücke gebracht hat, das bezeugten der unmittelbare Beifall und die Tagespresse. Während sich aber das Außerordentliche dieser Eindrücke hauptsächlich nach dem bemißt, was das heutige Musikleben sonst an Eindrücken bietet, bleibt der Musikwissenschaft darüber hinaus die Aufgabe, die Leistungen dieser Festtage an dem Bilde des Händelschen Wesens und Werkes zu messen, das sie sich erarbeitet hat. Das schließt notwendig in sich eine Überprüfung ihrer eigenen Leistungen, die in den Festaufführungen verwertet wurden; sind doch solche Aufführungen heute gar nicht möglich ohne die Vorarbeit der Wissenschaft, die der Praxis erst das Aufführungsmaterial bereitstellt.

Die Lebensarbeit Friedrich Chrysanders hat den Grund dazu gelegt, zuletzt auch noch eine Reihe von Oratorienbearbeitungen für die Praxis gebracht, so daß heute manche der bedeutsamsten Händelschen Werke in seiner Bearbeitung am leichtesten erreichbar sind. Auch der Krefelder Aufführung des „Alexanderfestes" lag die Chrysandersche Übersetzung und Bearbeitung zugrunde. Eine Gegenüberstellung zweier der bedeutsamsten Sätze des Werkes mit ihren Anfangstakten im Händelschen Urtext und in Chysanders Fassung möge zeigen, wie sich Urtext und Bearbeitung zueinander verhalten:



In beiden Fällen macht Chrysander die Ausführung im Händelschen Sinn unmöglich. Im ersten Fall, der Dariusarie, zwingt er, in einem stark beschwerten (Largo!) ♪.-Tropfenrhythmus zu musizieren, statt in langsamem, doch nicht zu beschwertem (Larghetto!) Fluß der ♩.-Wellen, in welche die unter der Bogenbindung sanft angehobenen, nicht etwa stakkatierten Achtel gebunden sind. Der große, lebendige Atem der Händelschen Musik ist zerstückt und erstarrt.

Noch verhängnisvoller für das Ganze ist die Verkennung des Händelschen Grundrhythmus im zweiten Falle, dem Gipfelstück des antiken Teils des Oratoriums. Chrysander ersetzt Händels Vorschrift Andante larghetto durch Con moto, das „led the way — führte den Weg" des Textes durch „stürmt voran", ja er tut, durch Einfügung der Zeile »Ein Feuerstrom nimmt rasend seinen Lauf« (so einige Male statt »and like another Helen she fired another Troy«) sogar noch einen Schritt über den englischen Dichter hinaus, um einen möglichst stürmischen Vortrag dieser Nummer zu befördern, von deren richtiger Wiedergabe die Hauptwirkung des ersten Teiles der Ode abhängt" — so sagt Chrysander selbst. Allerdings hängt es von der Wiedergabe gerade dieses Stückes ab, daß die Hörer das ganze Werk recht verstehen. Aber Händel hat nicht deshalb Andante larghetto vorgeschrieben, weil er zwar — nach Chrysanders offensichtlicher Meinung — die Schilderung einer schönen Frau, die an der Spitze eines rachewütenden Heeres gegen die heiligen Stätten eines besiegten Feindes zu Mord und Brand vorwärtsrast, für den Beweis der höchsten Macht der antiken Musik hielt, aber leider nicht imstande war, seine eigene Musik so stürmisch mitlaufen zu lassen. Händel schrieb hier Andante larghetto, in seiner Musik führt Thais Alexander, den weltgeschichtlichen Helden des griechischen Altertums, und sein Heer in weihevoll beschwingtem Schritt, weil es hier gilt, „ein anderes Troja zu entflammen", weil die Sendung der Griechen nicht in zerstörerischer Eroberung, sondern in der Durchleuchtung der Welt mit dem Lichte höheren Menschentums gipfelt und daher die höchste Kraft ihrer Musik darin erscheint, daß sie selbst ein rachewütendes Heer und einen die Brandfackel ergreifenden Alexander bändigen und zum Bewußtsein ihrer höheren Aufgabe bringen, daß sie sogar den zerstörenden Feuerbrand der Leidenschaft in erhellendes, segensvolles Licht verwandeln kann.

Nach dieser Erkenntnis kann die Aufführung des Alexanderfestes in der unveränderten Übersetzung und Bearbeitung Chrysanders nicht mehr verantwortet werden. Wo die Beschaffung anderen Aufführungsmaterials aus wirtschaftlichen Gründen nicht angeht, ist es unerläßlich, die irreführenden Änderungen auf Grund des Urtextes der Gesamtausgabe richtigzustellen. Wichtiger als die äußere Vollständigkeit der Aufführung, die Beseitigung von willkürlichen Kürzungen, wichtiger auch als die Wiederherstellung des äußeren Klanggewandes etwa durch Benutzung historischer Instrumente ist es, Verirrungen wie die angeführten zu beseitigen, die das Ethos des Werkes unmittelbar betreffen.

Noch in einer besonderen Hinsicht gibt vor allem jener zweite Fall zu denken: Sollte nicht, abgesehen vom Grundrhythmus und vom Zeitmaß, schon die Melodieführung eines Händelschen Musikstückes dessen Ethos in Wesentlichem kenntlich machen? Hat aber die Melodie jener Arie etwas vorwiegend Angreiferisches, aufbegehrend Leidenschaftliches? Liegt derartiges etwa in dem Anfang mit dem An-

schweben von der Terz zur Quinte und dem folgenden Sichherabsenken zur Befriedung im Grundton? Oder weiterhin in der alles überstrahlenden Ausweitung zur authentischen Oktave und der weitgespannten Ausbreitung von ihrer Höhe herab? Sind wir unfühlsam geworden für die Kräfte des diatonischen Stufenraums, in dem jene Musik lebt? Ist uns dieser Stufenraum völlig eingeebnet und entkräftet, so kommunisiert und abstrahiert, daß wir der Händelschen Musik, wenn wir sie ausdrucksvoll musizieren wollen, Kraft und Ausdruck aufnüancieren, wie eine Fassade aufkleben müssen, selbst gegen Händels eigene klare Vorschriften, wenn auch im Glauben, das von Händel Gemeinte zu tun?

Das Krefelder Fest hat gezeigt, daß diejenigen, die Händel nicht nur eben auch bei Gelegenheit einmal mit musizieren, sondern sich eindringlich um ihn bemüht haben und dabei nicht durch irreführende Bearbeitungen gehemmt waren, sehr wohl je nach Kräften mehr oder weniger von dem Leben seiner Musik erschließen können und daß dann auch die Hörer von dem Kraftquell ergriffen werden, der hier fließt. Aber die Krefelder Händeltage zeigten auch, daß das Vermögen, die Kräfte der melodischen und harmonischen Ordnung jener Musik zu empfinden und damit den musikalischen Zugang zu ihrem Ethos zu gewinnen, dem heutigen Musikleben im allgemeinen verloren gegangen, zum mindesten stark geschwächt ist. Das wurde im besonderen von zwei sehr verschiedenen Richtungen her offenbar.

Warum wirkte der von Josef Baum bearbeitete „Sokrates" Telemanns unverhältnismäßig lebendiger als Händels von H. J. Moser bearbeiteter „Orlando"? Wohl nicht nur weil die Bearbeitung Mosers älter ist — sie entstand für das Hallische Händelfest 1922 — und weil Baum ohnehin freieren Spielraum hatte und selbst mit Rat und Tat bei der Einstudierung helfen konnte, nicht nur weil für den „Sokrates" die stärkeren Kräfte eingesetzt waren — hier führte Dr. Meyer-Giesow selber, und in Heinrich Cramer hatte man einen in jeder Beziehung hervorragenden Sokrates; der „Sokrates" konnte schon deshalb eher zu wirklichem Leben erweckt werden, weil das geniale bürgerliche Lustspiel Telemanns (das zu einem Zugstück unserer Opernbühnen werden könnte) an sich leichter zugänglich ist, weniger musikalische, geistige und seelische Kraftspannung fordert als die zum mindesten nicht weniger geniale Zauber-Heldenoper Händels. Daß der „Orlando" viel mehr als eine bestenfalls unterhaltsame Zauberoper, nämlich eine der stärksten Heldenopern Händels ist, daß Held Orlando den Widerstreit zwischen gloria und amore, zwischen heldischem Mannesberuf und weiblicher Liebeslockung keineswegs als ein nur persönliches Anliegen in sich auszukämpfen hat — beginnt doch die Handlung mit einem Aufblick zu den Sternen —, daß alle Zaubereien im Grunde Sinnbild sind für die Verbundenheit des Schicksals des Helden mit höheren Mächten: das war aus der Krefelder Aufführung nicht zu entnehmen. Vor allem wurde die allerdings nicht leicht zu treffende Gestalt des Orlando selbst, da ihr Kern nicht empfunden wurde, durchaus verzeichnet, bald ins Weichliche, bald ins Überlaute und Starre verzerrt. Vielleicht verführte auch der modernisierte Titel „Orlandos Liebeswahn" dazu, vom Händelschen Wege auf neuzeitliche Opernspuren abzuweichen; der alte, einfache „Orlando" wäre wohl unverfänglicher.

Einen Gegenpol zu diesem Versuch, aus einer nachwagnerischen Haltung des Operntheaters mit einem Händelwerk zurechtzukommen, bildeten die Darbietungen

des Collegium musicum. Sie sollten Bekenntnis und Werbung sein für eine Musizierhaltung, die sich in Kreisen der älter gewordenen und von musikwissenschaftlichen Studien beeinflußten Jugendmusikbewegung herausgebildet hat. Scharfe Abkehr von fassadenhafter Ausdrucksmusik und deren Klangschwall und Bemühung um eine neue unsentimentale Innerlichkeit und „Aktivität“ sind ihre Kennzeichen. Aber jene Abkehr neigt dazu, das Kind mit dem Bade auszuschütten, sich zu übersteigern in Abscheu vor Ausdruck und lautem Ton überhaupt. Dadurch gerät das Streben nach Aktivität in Gefahr, die „Totalität“ zu verlieren, sich in Abwehr und Verhaltenheit nach innen genugzutun. Auf der Suche nach einer solchem Ideal entsprechenden Musik ist man immer tiefer in frühere Jahrhunderte zurückgegangen, hat man sich auch von den heutigen Instrumenten weg zu Nachbildungen der alten gewandt, wobei deren verhältnismäßig lautschwacher Klang noch mehr dazu verleitete, die Meinung vom „stillen, in sich gekehrten Wesen der alten Musik“ schlechthin zum Dogma zu erheben — als ob mindere äußere Tonstärke ein zuverlässiger Gradmesser für in sich gekehrtes oder gar rechtes aktives Musizieren wäre. Wenn so nach Sätzen des Glogauer Liederbuchs und Dufayschen Chansons Händel musiziert wird, ist zwar die Gefahr vermieden, in ein fassadenhaftes Ausdrucksmusizieren zu verfallen, aber es wird auch die Kraft seiner Rhythmik, Melodik und Harmonik, das Händelsche Ethos nicht lebendig. Gerade die große Barockmusik verlangt ganzheitliche, nicht nur stille, in sich gekehrte Aktivität. Sie will durchaus nicht nur in sich hinein, sondern auch aus sich heraus musiziert sein, denn ihr Wesen ist zugleich mit tief innerer Besinnlichkeit Drang und Kraft, zu bekennen, zu verkündigen. Die Ganzheit ihrer wirkenden Lebenskräfte auf dem Generalbaßgrund, das ist auf dem Grunde einer überpersönlichen, allgemeinen tragenden Bewegung, diese begründete Ganzheit ist es gerade auch, was Händels Musik für die Gegenwart besonders bedeutsam macht als eine Kraftquelle und ein Vorbild.

„Nation und Welt in Händels Leben und Werk“

In der von dem Unterzeichneten geleiteten Mitgliederversammlung hielt Prof. Dr. Rud. Steglich (Erlangen) den Festvortrag über „Nation und Welt in Händels Leben und Werk.“ Er entwickelte die Grundzüge von H.'s Wesen aus der stammlichen Erbmasse seiner Vorfahren; das Verhältnis des Meisters zum Begriff der deutschen Nation war durch deren religiöse Zerspaltenheit wie durch die Volksferne der absolutistischen und geschmacklich überfremdeten Hofe erschwert. Die Zeit schien für einen bewußt vaterländischen Tonmeister noch keinen Raum zu haben. Jedoch — schon daß der junge Händel nicht zu einem der verwelschten Territorialherren, sondern zur bürgerlich-volkstümlichen Hamburger Oper ging, läßt aufmerken. Daß diese bereits im Verfall war, zwang ihn zum Weg über Italien nach England, doch ist er hier nicht Flüchtling, sondern (im Zusammenhang mit den damaligen deutschen Vorstößen nach Belgrad und Warschau, nach Großfriedrichsburg und Preußen) wichtigster Kulturpionier, ein unzeitgemäßer deutscher Patriot. Seine erste Klaviersuitenvorrede wendet sich bewußt an die Engländer als „Nation“. Sein Opernkampf verteidigt die Welfenfront gegen ein britisch-italienisches Bündnis. Der Generalbaß wird bei Bach und Händel zum Abbild von Leibniz Prästabilierter Harmonie vertieft, die Tonalität spiegelt bei ihnen monadisches Führungsprinzip, die Monodie

religiöse Weltstromkraft. Konnte deren Beschwörung (Einleitungsszenen zu „Orlando" und zu „Xerxes") in der Opernwelt des Meisters leicht unbemerkt bleiben, so tritt sie in den Staatsoratorien unübersehbar in den Mittelpunkt: zwischen Gott als Lichtquelle und der Menschheit als Gegenstand der Bestrahlung steht der Volksführer, der Held als Brennlinse. Durch die alttestamentliche Stoffwahl erlebt die deutsche Händelpflege heut eine schwere Krise; statt diese Oratorien auszuschalten oder stofflich umzudichten, gilt es ihren volksbegeisternden Wert durch geringe Textrevisionen zu retten. Vielfach stehen die heut befremdlichen „Israelitica" gar nicht in Händels Urtext, sondern sind erst durch Verlegenheit der Übersetzer eingemischt worden. Hier gilt es rasch und doch mit vorsichtiger Hand zu helfen. Reicher Beifall dankt dem Redner.

Etwas locker war der Zusammenhang zu den anschließenden Darbietungen des Crefelder Collegium musicum (Glogauer Ldb. u. Dufay); so erfreulich die Handhabung von m.-a. Fiedeln und die eines Gambenchors war, so halte ich doch den „objektiven" (lies: infantilen) Vortragsstil für einen Mode-Aberglauben von 1921. (Vgl. meine „Epochen" S. 98ff.) Aber bei einer sehr schönen Wiedergabe einer Händelschen Triosonate in *c*moll auf Altblockflöte, Quinton, Cembalo u. Bc.-Gambe war die Leibnizsche Harmonie wie von selbst neu errungen. H. J. Moser

Alfred Heuß, † am 9. Juli 1934

Mit Alfred Heuß ist einer von den „unsrigen" dahingegangen, einer der charaktervollsten Vertreter der deutschen Musikwissenschaft aus der älteren Generation, dessen Name sich aus den Jahrzehnten zwischen 1904 und 1934 nicht hinwegdenken läßt. Er wird uns fehlen; wir werden ihn auf Schritt und Tritt vermissen, diesen aufrechten, ewig strebenden, kämpferisch angelegten Mann mit der großen Liebe zu allem Hohen und der feinen Witterung für alles Echte, Unverbildete, dem die Natur die besten Eigenschaften seiner alemannischen Abstammung mitgegeben. Im Kolleg bei Kretzschmar trafen wir uns in Leipzig. Es war in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts, und des großen Lehrers Wort traf uns mächtig. Was es an Zündstoff in uns anhäufte, wurde in endlosen Diskussionen in unsern Studentenbuden weiterbehandelt und in eine breite Problematik hineingestellt, von der wir in echt jugendlichem Eifer glaubten, daß ihre Lösung gerade uns vorbehalten sei. Schon damals trat als entscheidender Zug seiner Persönlichkeit die kritische Begabung hervor, der Blick für Widersprüche und das Bedürfnis, sie als solche aufzudecken und von einem höheren Standpunkt aus zu beseitigen. Kretzschmar las damals seine „Musikalischen Zeitfragen". Von ihnen wurden Heuß' erste Arbeiten stark beeinflußt. Ebenso natürlich von der faszinierenden Art, mit der der Lehrer die großen Tonwerke der Musikliteratur auslegte. Beides, Organisationskritik und Hermeneutik, sind denn auch Heuß' bevorzugte Tätigkeitsgebiete geblieben. Das Historische interessierte ihn nicht um seiner selbst willen, sondern nur insofern, als sich in ihm große geistige Zusammenhänge enthüllten. Schon seine Erstlingsarbeit über die Instrumentalstücke des Orfeo von Monteverdi läßt das Historische beiseite, um sich ganz in eine Sonderfrage zu vergraben. Was ihn hier

anzieht, ist weniger die Musik als geschichtliche Erscheinung, als die Persönlichkeit ihres Schöpfers und der Geist, der Kunstwille, der aus ihr hervorleuchtet. Das wird ihm zur Lebensaufgabe, um die er schwer gerungen hat: das Wesen des musikalischen Genies zu erfassen und darzustellen. Er bedient sich dazu nicht der mehr oder weniger groß angelegten, systematisch durchgeführten Monographie — eigentliche „Bücher" hat er nicht geschrieben —, sondern, worauf ihn die publizistische Tätigkeit an der Tages- und Fachpresse hinwies, der kurzen Einzeldarstellung[1]. Ihm liegt nichts an einer klassischen äußeren Formung. Erst mit den Jahren hat sich die Darstellung aus einem gewissen unverblümten Drauflos, das auch seinen mündlichen Vorträgen einen unfreiwillig humoristischen Reiz gab, zur Höhe eines feinen, durchgebildeten Schreibstils erhoben. Doch auch noch später ist dem fanatischen Bestreben nach Erkenntnis des Wesentlichen vielfach das Gefühl für Maß und Ordnung der Gedankenentwicklung zum Opfer gebracht worden. Die Aufgabe, zu zeigen, wie das Genie auch am Kleinsten, scheinbar Unbedeutenden erkennbar ist, verlockt ihn zuweilen, sich an einem einzigen Takt, einem einzigen melodischen Intervall, ja an einer einzigen Note (das berühmte *cis* im 7. Takte der Eroica!) festzubeißen und sie zum Kern eines verzweigten Gedankenzusammenhangs zu machen. Hier lebt dann etwas vom micrologus aus den Zeiten der Scholastik auf, und es kommt zu Auslegungen und Begriffsdeutungen, die auch dem willigsten Hörer Geduldsproben auferlegen, ja wohl gar ein Mitgehen unmöglich machen. Ich denke dabei an eine Abhandlung wie die über die Matthäuspassion, deren Wert heute nicht mehr in dem Sachlichen, das sie aufdeckt oder verkennt, sondern in der Gesinnung liegt, aus der heraus sie entstanden ist. Auch seine Mozart- und Beethovendeutung wird manchem anfechtbar erscheinen, der von einer andern Seite an diese Meister herantritt, wie ich überhaupt glaube, daß Alfred Heuß' hermeneutische Arbeiten den vergänglichsten Teil seines Schaffens bilden. Denn sie beruhen auf einer Methode, die nur von ihm gehandhabt werden konnte und seine in ihrer Art großartige Einseitigkeit voraussetzen. Diese lag in der Überzeugung, daß der Geist, die Idee beim großen Musikschöpfer über dem Element des Sinnlichen stehe und als das Primäre zu gelten habe. Infolgedessen kam der zu den Sinnen sprechende Teil der Kunst oft zu kurz. Das rein Musikalische löst sich in ein System logischer Beziehungen auf, für die der Klang nur Substrat bildet. Und so kommt es, daß viele und gerade die geistreichsten seiner Analysen den praktischen Musiker unbefriedigt lassen.

Aber vielleicht war diese naturbedingte Einseitigkeit notwendig, um die andere Seite des Heußschen Schaffens um so fruchtbarer zu gestalten: den Kampf gegen Oberflächlichkeit, Gedankenlosigkeit und Unehrlichkeit des Musizierens. Seinetwegen schärfte er das Schwert des „geistigen Prinzips" bis zum letztmöglichen. Mit besonderer Dankbarkeit gedenken wir seines Eintretens für Deutschtum und Sauberkeit der öffentlichen Musikpflege, als nach dem Kriege artfremde, zerstörende, gesinnungslose Elemente sich breitmachten und den Geist durch rohe Sinnlichkeit zu vernichten suchten. Hier wäre mit Gelehrsamkeit und halbem Nachgeben nichts auszurichten

[1] Eine Zusammenstellung seiner bedeutendsten Abhandlungen und Aufsätze nach Titeln und Erscheinungsort (etwa in der „Zeitschrift für Musik", Regensburg) würde als eine schöne Huldigung an den Verstorbenen wohl allgemein begrüßt werden.

gewesen. Heuß zählte zu den wenigen, die sich ihren schwer errungenen Glauben an das Ewige in hoher Musik nicht rauben ließen und rücksichtslos — bis auf den Einsatz ihrer beruflichen Existenz — der Unmusik und ihren Vertretern die Maske abrissen. Vieles, was er damals in wahrhaftem furor teutonicus hinsetzte, wird historische Bedeutung behalten. Dieser Kopf aus schweizerischem Geblüt mit dem Einschlag schwäbischer Urderbheit kannte kein Zurückweichen. Sein Wirkungsfeld war und blieb die Öffentlichkeit. Zu ihr sprach er anfangs durch die Leipziger Tagespresse, später namentlich als Schriftleiter der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" (1904—14) und (seit 1921) als solcher der ehemaligen Neuen Zeitschrift für Musik, die seiner rastlosen Bemühung um Gewinnung der Besten unseres Volks einen hohen Aufschwung verdankt und mit Unterstützung bewährter Mithelfer wieder etwas vom Kampfgeist der Schumannschen Zeit bekam. Was er hier und anderswo an tiefdringender Analyse, an Mahnungen und Warnungen, an Verteidigungen und Ermunterungen, an Buch-, Werk- und Organisationskritik niedergelegt hat, wird immer wieder mit Anteilnahme gelesen werden. Denn hinter jedem Satze steht seine ganze, ungeteilte Persönlichkeit mit allen ihren Ecken und Kanten, ihren Humoren und Schlagworten. Sein Wort galt viel, und manche deutsche Musikorganisation hat sich in Zeiten der Unsicherheit seiner stets selbstlosen Hilfe erfreuen dürfen. Denn Alfred Heuß half, wo er konnte, ohne Wesens davon zu machen, und immer galt sein Eintreten der Sache, nicht der Person.

Daß wir diesen gesinnungsedlen Menschen, Kämpfer und Freund schon jetzt begraben mußten, ist für alle, die wir ihn kannten, schmerzlich, nicht zuletzt für unsere deutsche Musikwissenschaft. Aber wie ihre Annalen von 1904 bis zu diesem Jahre voll sind seines Namens, so wird sie ihn in Ehren auch weiterführen als den eines ihrer besten Vertreter aus dem jüngsten Zeitalter ihres Aufstiegs.

Arnold Schering

Reichsinstitut für Deutsche Musikforschung

Die ordentlichen Mitglieder des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg haben folgende Nachricht (vom 15. Oktober d. J.) erhalten:

Durch den letzten Senatsbeschluß vom 21. Juni 1932 war der ständige Sekretär ermächtigt worden, alle ihm möglichen Schritte zur Verlegung des Instituts aus Bückeburg zu unternehmen und die dazu erforderlichen Satzungsänderungen zu erwirken.

Es ist das hohe Verdienst des Reichsstatthalters und Gauleiters Herrn Dr. Meyer, durch sein lebhaftes Interesse für das Institut dem weiteren Gang der Ereignisse den entscheidenden Anstoß gegeben zu haben.

Nachdem der derzeitige Kurator des Fürstlichen Instituts, Seine Hochfürstliche Durchlaucht Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe, sich unter entsprechender Änderung der Satzung des Fürstlichen Forschungsinstituts vom 3. Juni 1921 damit einverstanden erklärt hat, daß mit sofortiger Wirkung

a) das Fürstliche Institut seinen Sitz nach Berlin verlegt, um dort durch Vereinigung mit anderen verwandten staatlichen Einrichtungen zum „Reichsinstitut für deutsche Musikforschung" erweitert zu werden unter der satzungsgemäßen Auflage, daß

das Reichsinstitut durch den Zusatz „(1917 bis 1934 Fürst Adolf-Forschungsinstitut zu Bückeburg)“ dauernd seine Herkunft bezeugt,
b) die Befugnisse und Obliegenheiten des Kurators (§ 6 der Satzung) auf den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung in Berlin oder eine von diesem zu bestimmende Stelle übergehen und
c) der § 13 der Satzung des Instituts folgende neue Fassung erhält: „§ 13. Änderungen der Satzung. Änderungen dieser Satzung können von dem zuständigen preußischen Minister verfügt werden. Soweit eine solche Zuständigkeit nicht gegeben ist, entscheidet der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung,“
wurden die hierdurch bedingten Änderungen der Institutssatzung vom 3. Juni 1921 gemäß § 13 dieser Satzung von der Landesregierung am 11. Oktober genehmigt.

Damit geht das Institut in den Hafen einer gesicherten Weiterentwicklung . . .

Die Entscheidung über die künftige Formung des Instituts liegt nunmehr in der Hand des Herrn Kultusministers . . . (gez.) Max Seiffert

Mitteilungen

– Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen veranstaltete im Sommersemester außer einem Musikabend des Collegium musicum mit Werken von dall' Abaco, Händel und Hasse einen Vortragsabend, der die typischen Klangcharaktere Mozartscher, Beethovenscher und Schubertscher Klaviermusik mit Hilfe von historischen Wiener Instrumenten aus der Sammlung Rück (Nürnberg) aufzeigte. Als Mozartinstrument diente hierbei ein Flügel von Anton Walter, ein Bruderinstrument des jetzt im Salzburger Mozarthause stehenden, das Mozarts Eigentum war; als Beethoveninstrument ein Flügel von Andreas Stein, und als Schubertinstrument ein bereits die Eigenheiten des romantischen Klanges aufweisender Flügel von Conrad Graf.

– An der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar ist zu Beginn des Wintersemesters eine Cembalo-Klasse neu eröffnet worden. Ebenso eine Abteilung für Schulmusik, die in Zukunft in Verbindung mit der Universität Jena die Studierenden der Schulmusik ausbilden wird.

– Dr. Julian v. Pulikowski ist als Leiter der Musikabteilung an die Warschauer Nationalbibliothek berufen worden. Anfragen sind zu richten an: Dr. J. v. P., Warszawa, Krak. Przedmieście 32, Dział Muzyczny Bibljoteki Narodowej.

Oktober | **Inhalt** | 1934

	Seite
Oswald Jonas (Berlin), Beethovens Skizzen und ihre Gestaltung zum Werk . .	449
Georg Schünemann (Berlin), Jean Pauls Gedanken zur Musik (Schluß) . . .	459
Albert Wellek (Leipzig), Die Aufspaltung der „Tonhöhe“ in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger (I)	481
Kleine Beiträge	423
Bücherschau	427
Rudolf Steglich — H. J. Moser, Zum Fünften Händelfest	505
Arnold Schering, Alfred Heuß, † am 9. Juli 1934	509
Reichsinstitut für Deutsche Musikforschung	511
Mitteilungen	512

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 29. November 1934

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 16 Heft 11/12 November/Dezember 1934

Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des 18. Jahrhunderts

Von

Hellmuth Lungershausen, Berlin

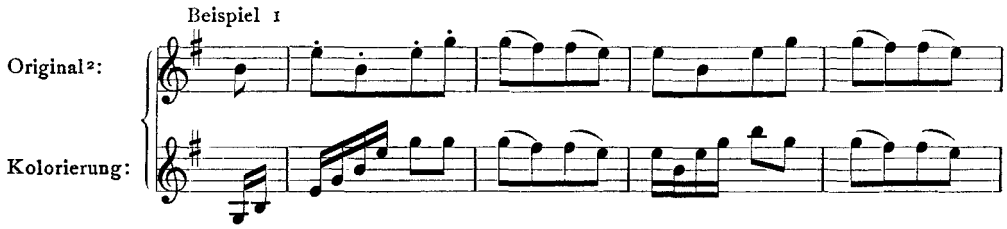
Die Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts ist ein wichtiges, aber trotz der Bemühungen Chrysanders, Seifferts, Goldschmidts, Scherings, Mersmanns u. a. noch keineswegs gelöstes Problem der vorklassischen Zeit. Wir wissen zwar von Theoretikern, wie damals Verzierungen ausgeführt werden sollten, ein hinreichend klares Bild davon, wie die improvisierten Kolorierungen in der größte Freiheit lassenden Praxis wirklich gestaltet wurden, haben wir jedoch nicht, denn Belege, die über die Art des Kolorierens ganz genauen Aufschluß gewähren, gibt es bisher nicht allzuviele.

Wir sind nun in der glücklichen Lage, in der Bibliothek der Berliner Singakademie eine große Anzahl von Manuskripten vorzufinden, die vom ausführenden Spieler mit Kolorierungen versehen worden sind. Gerade heute, wo die Improvisation, wo die Selbsttätigkeit des nachschaffenden Musikers wieder stark in den Vordergrund tritt, werden diese Belege unmittelbar aus der Aufführungspraxis uns viele Anregungen geben können. Die vorliegenden Manuskripte, Violinkonzerte von Johann Gottlieb Graun und Franz Benda, sind durchweg zu Aufführungszwecken verwandt worden, hauptsächlich für die beliebten Konzerte in Patzigs Haus. Mit Zelters Nachlaß gelangten diese Noten in die Bibliothek der Singakademie. Es steht also hier Material direkt aus der Praxis zur Verfügung und zwar aus der Zeit des großen Stilwandels zur klassischen Epoche. Joh. Gottlieb Graun und Franz Benda, die Konzertmeister Friedrichs des Großen, waren in dieser Übergangszeit die beliebtesten Violinkonzertkomponisten Norddeutschlands. Die Aufführungen ihrer Konzerte reichten bis in eine Zeit hinein, in der die Improvisationsfreiheit schwand und man begann, die Ausführung deutlich und fest niederzuschreiben. Der mehr auf Zuhörer eingestellte Musiker der beginnenden Epoche wagte nicht mehr frei im Augenblick zu

improvisieren, sondern schrieb sich seine Kolorierungen nachträglich in die Originalnoten ein.

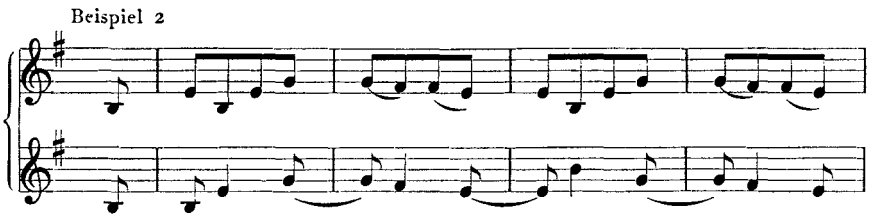
So liegt dem *e*moll-Konzert von Graun (ZD 1502 [1])[1] eine kolorierte Prinzipalstimme bei, ebenso eine Partitur, in die die Kolorierung mit roter Tinte eingezeichnet ist. Auch den Partituren der Graunkonzerte in *h*moll (ZD 1507 [d])[1] und in *A*dur (ZD 1507 [1])[1], dem *C*dur-Konzert (ZD 1501 [h2])[1] und dem langsamen Satz des Franz Benda-Konzerts in *E*dur (ZD 1791 [h])[1] ist die Kolorierung beigefügt. Wir haben also die Möglichkeit, die kolorierte Stimme mit dem Original zu vergleichen und zu sehen, wie damals ein Solist seine Stimme zu spielen pflegte. Die mannigfaltigsten Kolorierungsarten begegnen uns. Fast ausschließlich werden genaue Wiederholungen vermieden. Zumindest werden sie in der tieferen Oktave oder in Synkopen gebracht. Im Finale des *e*moll-Konzerts (ZD 1502 [1]) heißt der Soloeinsatz:

Beispiel 1



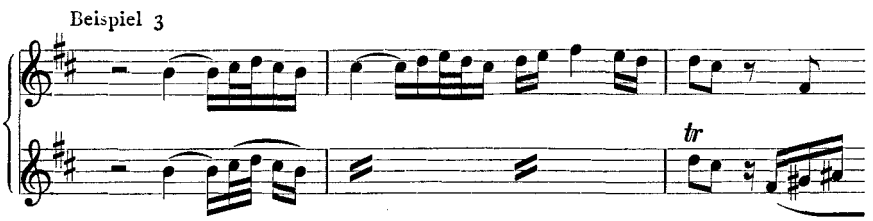
Die Wiederholung in der tieferen Oktave lautet:

Beispiel 2



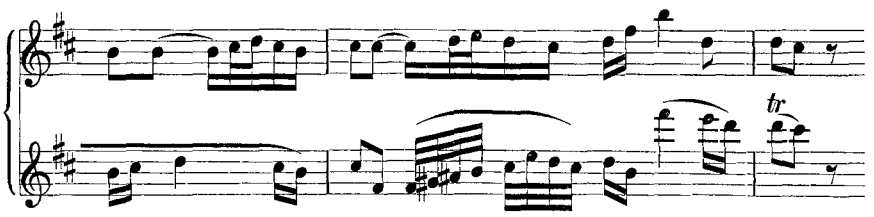
Auch sequenzartige Fortschreitungen variierte man. Im *h*moll-Konzert (ZD 1507 [d]) wird das Solothema des ersten Satzes bei jeder Wiederholung neu verändert. Beim ersten Erscheinen stimmt die Kolorierung mit dem Original überein. Die anschließende, schon im Original etwas veränderte Wiederholung wird von der kolorierten Stimme in ihrer Bewegung noch intensiviert, wobei die im Original enthaltene notengetreue Sequenz ebenfalls vermieden bleibt:

Beispiel 3



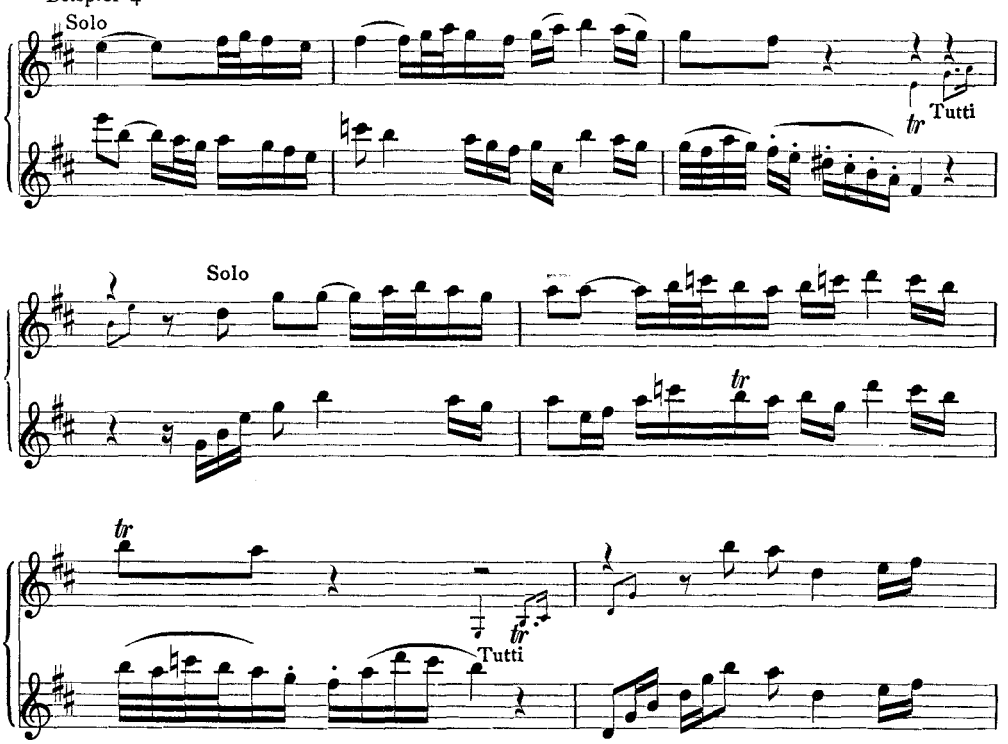
[1] Signatur des Katalogs.

[2] In den folgenden Beispielen bringt weiterhin, ohne daß es besonders angegeben wird, die obere Stimme das Original und die untere die Kolorierung.



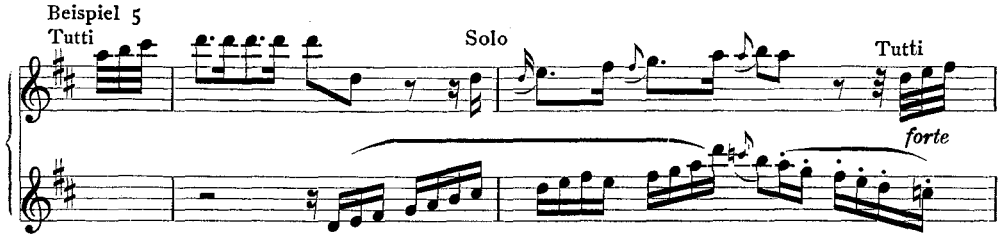
Selbst in der Soloepisode, in der gewisse thematische Verarbeitungen zur Geltung kommen, wird das Solothema, das dem Tuttikopfmotiv gegenübersteht, verändert, und zwar wieder jedesmal auf eine andere Art:

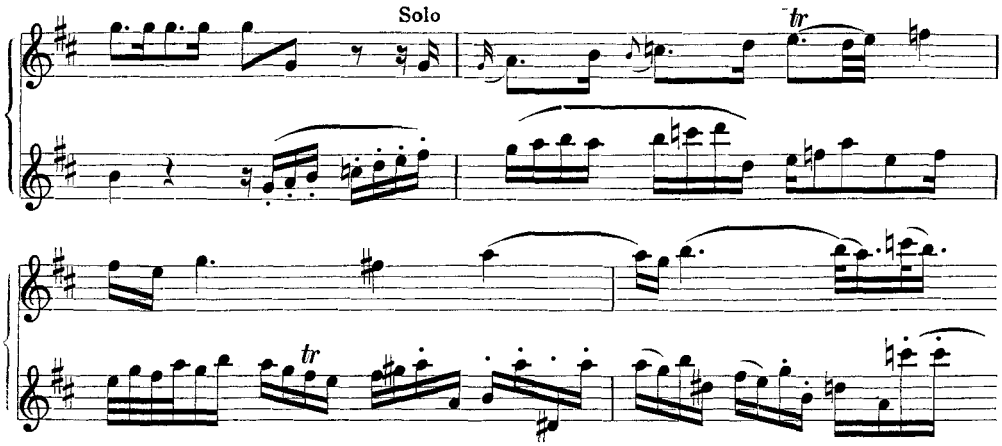
Beispiel 4



Auch der kurze Nebengedanke des 1. Ritornells, der hier motivisch durch Tutti und Solo geteilt ist, wird so stark vom Solo koloriert, daß die Durchsichtigkeit der Verarbeitung vollkommen verwischt erscheint:

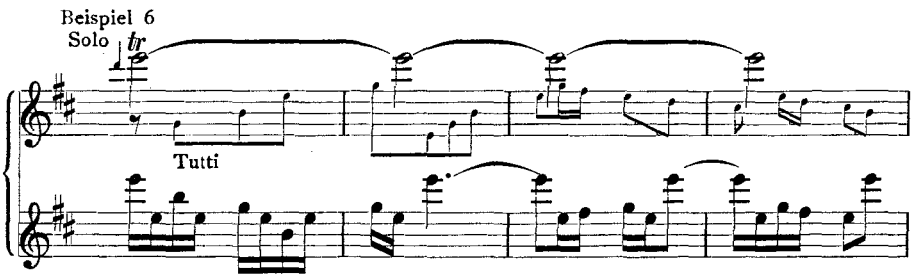
Beispiel 5





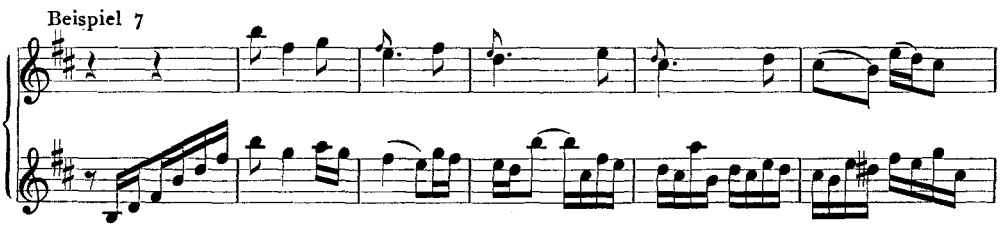
Sehr häufig werden längere Notenwerte umspielt. Selbst Haltetöne, zu denen das Tutti kontrapunktiert, erhalten Kolorierungen (ZD 1507[d], 3. Satz):

Beispiel 6



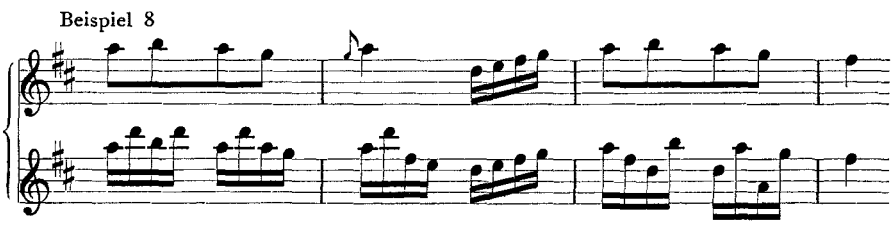
Im selben Satz nimmt an anderer Stelle die rhythmische Auflösung allmählich zu. Die Solovioline gleitet, wie es uns sehr oft begegnet, anlaufartig ins Thema hinein:

Beispiel 7



Im folgenden Beispiel aus demselben Satze bleiben die Originalnoten bewahrt und nur eine Umspielung findet statt:

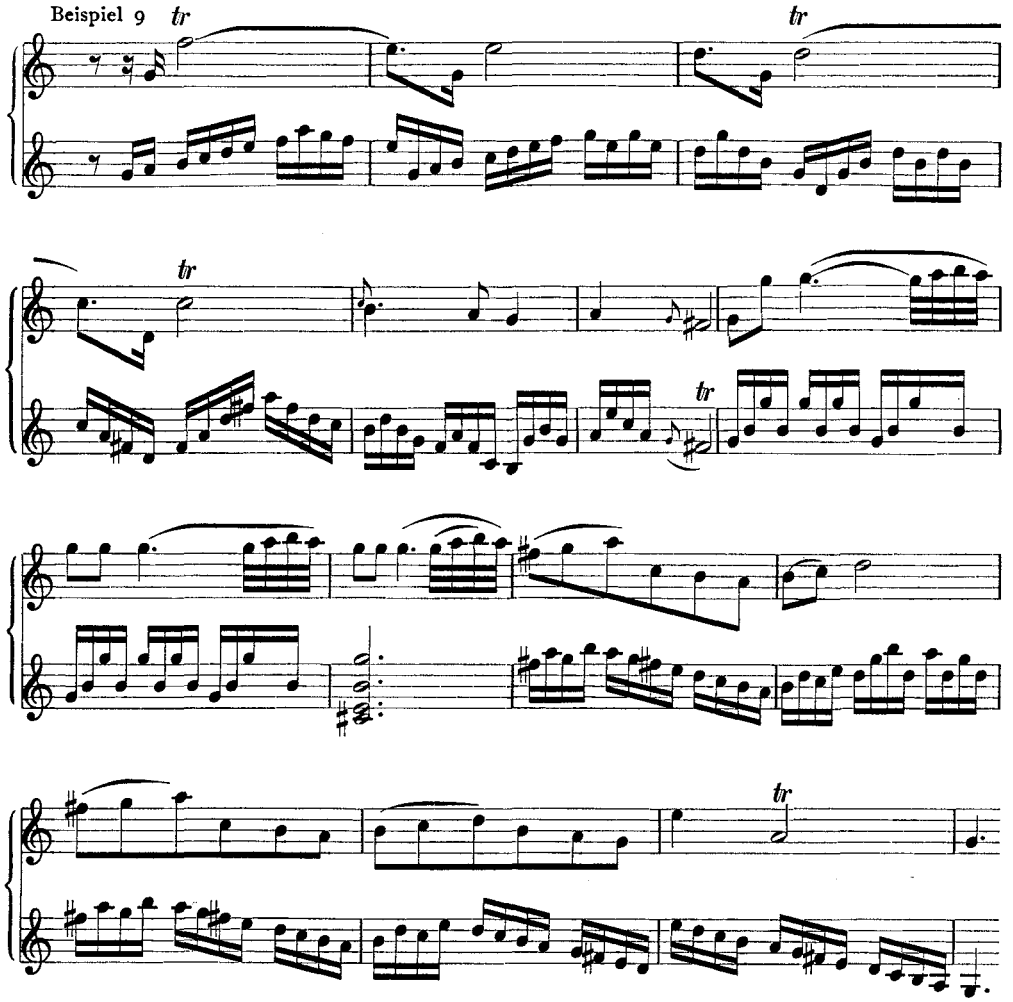
Beispiel 8



Im letzten Satz des *C*dur-Konzerts (ZD 1501[h]) wird durch die Umspielung die ursprüngliche Rhythmik vollkommen außer Acht gelassen. Die gleichmäßig vorwärts-

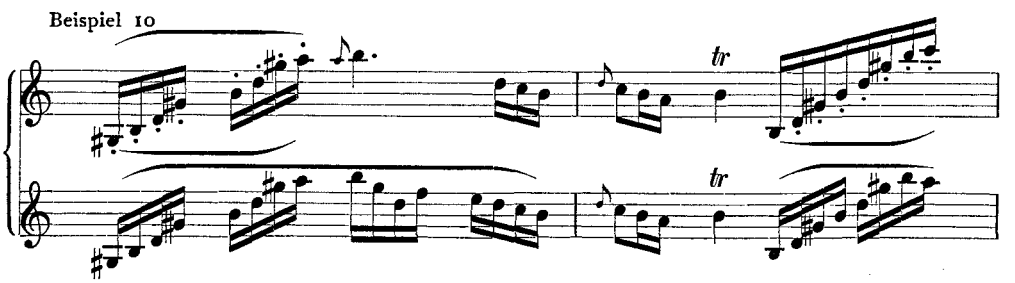
eilende Bewegung dient zu konzentrierterer Steigerung, um den Kadenzabschluß vorzubereiten:

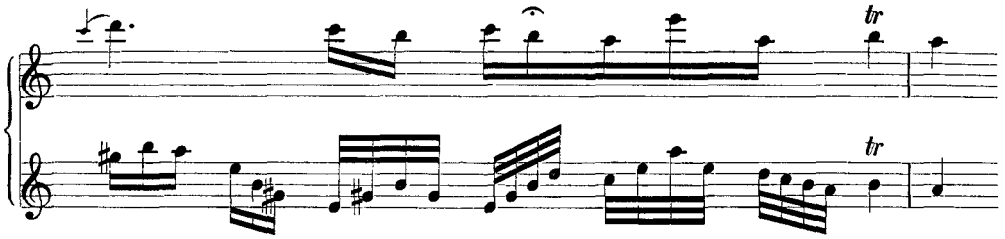
Beispiel 9



Besonders gern werden die stereotypen kadenzierenden längeren Notenwerte aufgelöst. Überhaupt können wir fast regelmäßig kurz vor Kadenzen ein starkes Zunehmen der Virtuosität feststellen. So heißt es im 1. Satz des *C*dur-Konzerts (ZD 1501 [h]):

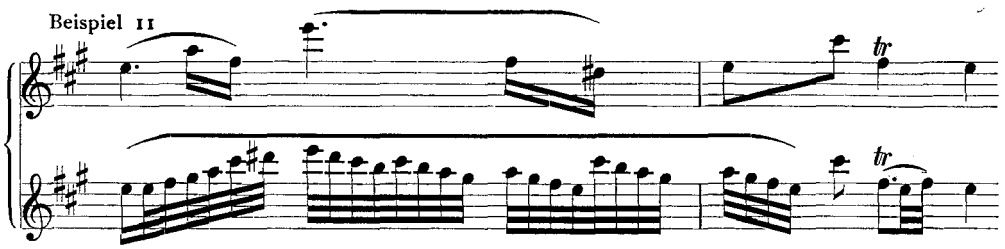
Beispiel 10





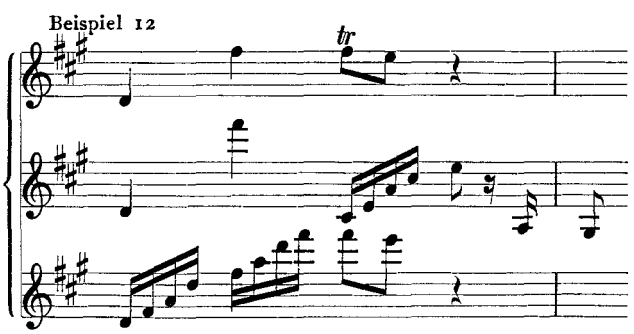
oder in dem *A* dur-Konzert (ZD 1507 [1]):

Beispiel 11



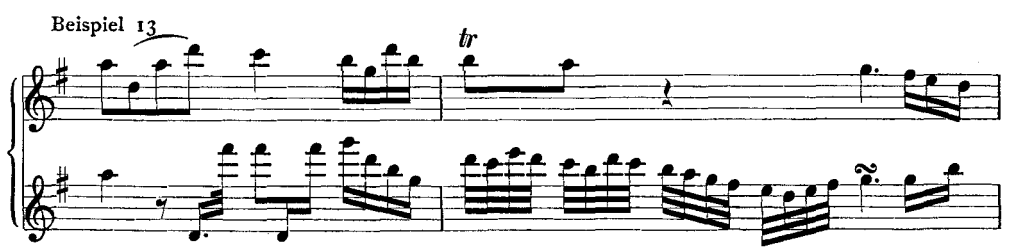
Neben der rhythmischen Steigerung sind an dieser Stelle auch besonders hohe Lagen und weite Sprünge bevorzugt, beides Merkmale, die uns in den modernen Konzerten des späten Jahrhunderts auffallen und die hier in der Praxis schon weit früher vorgebildet wurden. Im *A* dur-Konzert (ZD 1507 [1]) liegen drei verschiedene Schreibweisen vor, von denen die zweite besonders typische Sprünge bringt, während die dritte in hoher Lage abschließt:

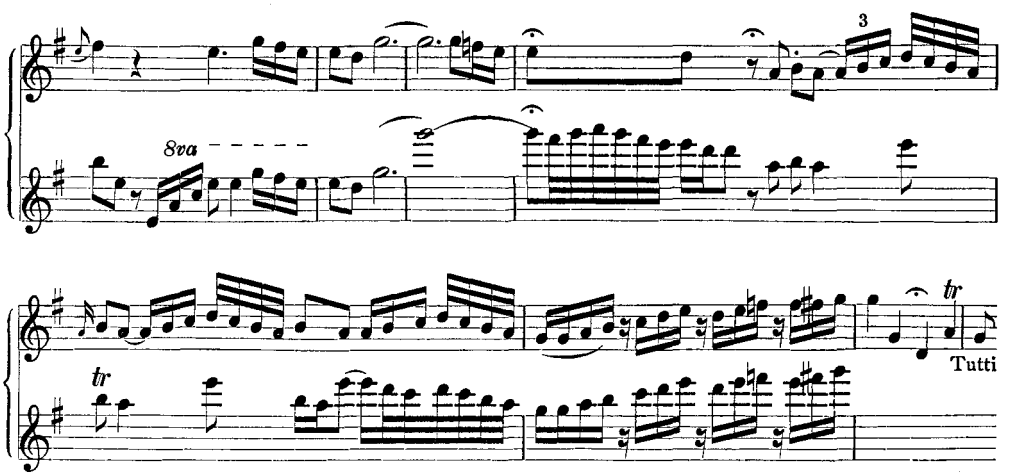
Beispiel 12



Ein besonders gutes Beispiel für hohes Lagenspiel und weite Sprünge geben die Takte vor der Kadenz des Adagio aus dem *h* moll-Konzert (ZD 1507 [d]):

Beispiel 13

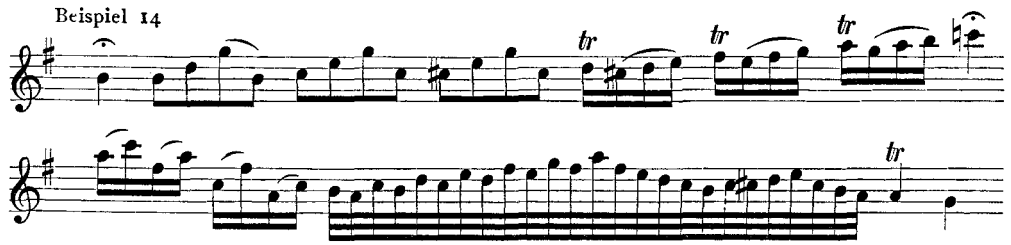




Wie wir aus diesem Beispiel sehen, werden sehr häufig die Pausen überbrückt. Auch verzierte man jede Fermate. Kam sie in der Mitte eines Satzes vor, als eine sog. „Aufhaltung" oder „Ohnmacht", so fand nur eine kleine Verzierung statt (vgl. Bsp. 13). Dagegen war es die Regel, die Fermaten am Ende der „langsamen und affektuösen Stücke" durch eine freie Kadenz auszufüllen. Unter Kadenz in diesem Zusammenhang versteht man diejenige „willkürliche Auszierung, welche von einer concertirenden Stimme, beym Schluß des Stücks, über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart, woraus das Stück geht, nach dem freyen Sinne und Gefallen des Ausführers gemachet wird" [1]. Man mußte diese Fermatenverzierungen bringen, „oder man fällt in den Fehler der Einfalt" [2].

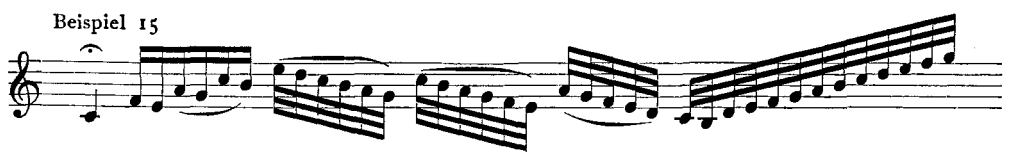
Am Ende des zweiten Satzes im *e*moll-Konzert (ZD 1502 [1]) sind folgende Kadenztakte in die Originalstimme eingefügt:

Beispiel 14



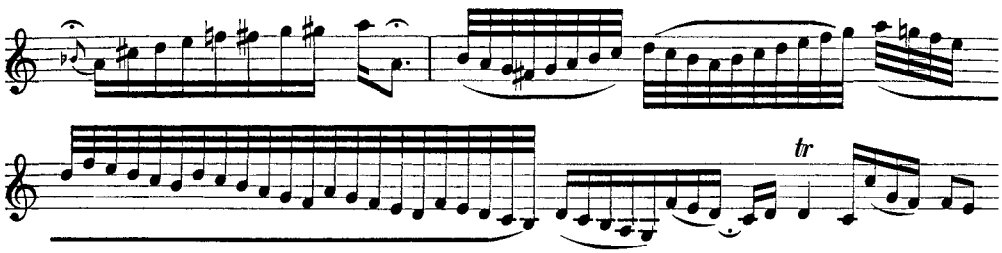
Auch in dem Konzert von Georg Benda (ZD 1484 [c]) findet sich am Ende des zweiten Satzes eine ausgeschriebene Kadenz:

Beispiel 15



[1] Joh. Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen (Berlin 1752), XV. § 1.

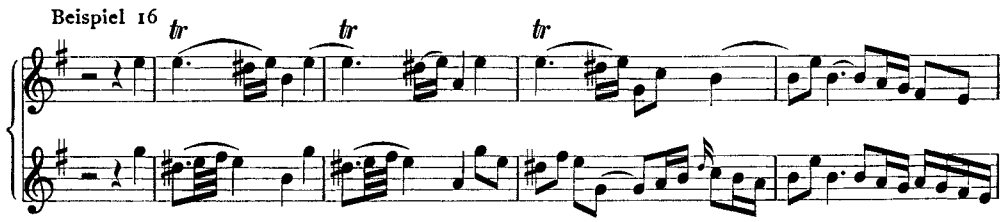
[2] C. Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (Berlin 1753 bis 1762), IX. Abtlg., S. 78).



Gewöhnlich fiel beim Schlußtriller der Cembalist mit dem Dominantakkord und nachschlagender Septime ein, oder es begann das Tutti im Niederschlag. Es kommen auch Kadenzen, die weit größeren Umfang annehmen, ja direkte „Capricci" im Etüdencharakter vor. Die uns bekannte, aus dem Jahre 1712 stammende, äußerst schwierige Kadenz eines Violinkonzertes von Vivaldi ist sogar 85 Takte lang. Doch fand damals noch nicht, wie in unserer Zeit, eine Themenverarbeitung statt[1].

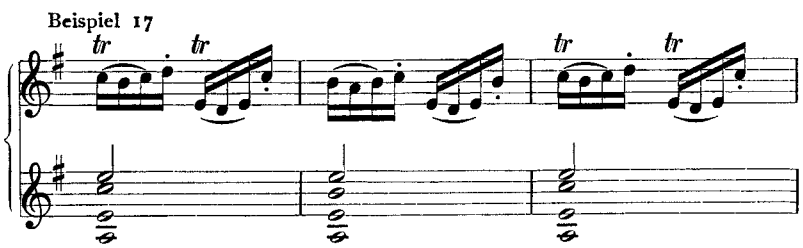
Neben Umspielungen und Ausfüllungen von längeren Notenwerten, Pausen und Fermaten begegnen uns thematische Umbildungen. Zum Beispiel heißt es in dem *e*moll-Konzert (ZD 1502 [1]):

Beispiel 16



Auch gibt es Fälle, in denen schon vorhandene Kolorierungen durch andere ersetzt werden. Im Finale des *e*moll-Konzerts (ZD 1502 [1]) treten Arpeggien an Stelle von Sechzehntelfiguren der Originalstimme:

Beispiel 17

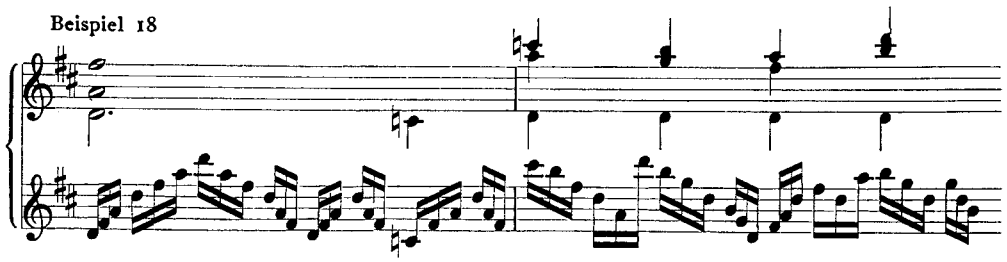


Wir haben es in diesem Beispiel mit den uns in dieser Zeit häufig begegnenden sog. Abbreviaturen zu tun. Sie brauchten keineswegs in der üblichen Weise durch die gleichmäßig hintereinander über alle Saiten gleitenden Arpeggien ausgeführt zu werden. So finden wir z. B. in der kolorierten Stimme des *h*moll-Konzerts (ZD 1507[d]) folgende Ausführung der originalen Abbreviaturen:

---

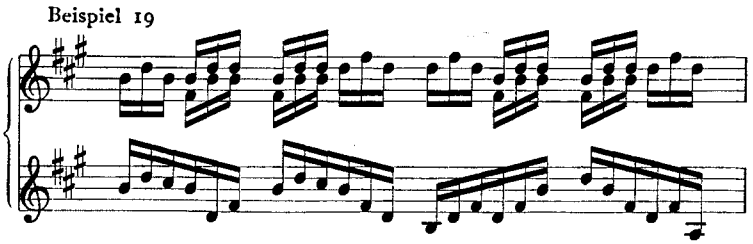
[1] Näheres über die Kadenz erfahren wir bei: Quantz, „Versuch . . .", XV. Hauptstück, bei Joh. A. Scheibe, „Kritischer Musicus" (Leipzig 1745), S. 636ff., bei C. Ph. E. Bach, „Versuch . . .", IX. Abt., S. 78ff. — Auch Schering ist in seinem Aufsatz „Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts" (Kongreßbericht der IMG II, 1907) und in den DDT, Bd. 29/30, S. XII, ausführlich hierauf eingegangen.

Beispiel 18



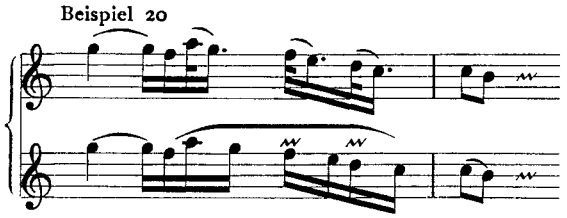
Selbst schnellere Doppelgriff-Figuren der Originalstimme waren häufig nur das Gerüst für Spielmanieren oder Arpeggien (*A* dur-Konzert [ZD 1507 [1]], 3. Satz):

Beispiel 19



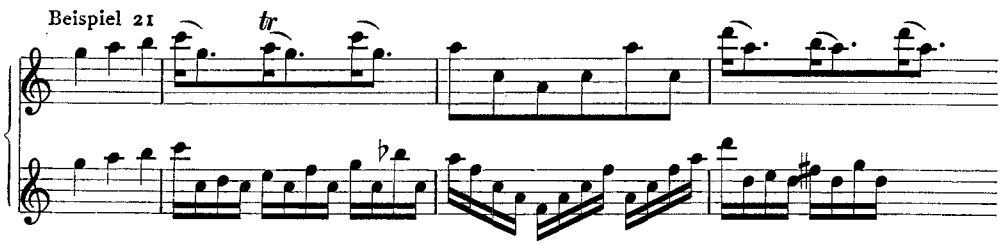
Ebenso finden Veränderungen bei bekannten, zur Manier gewordenen Figuren statt. Der „lombardische" Rhythmus ist sehr oft auch nur Gerüst für die mannigfaltigsten Verzierungen. In dem *C* dur-Konzert (ZD 1501 [h]) wird er durch Pralltriller umgangen:

Beispiel 20



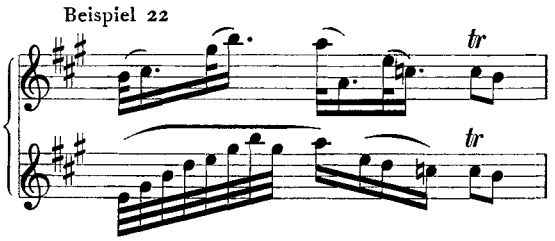
an einer anderen Stelle dieses Konzerts durch Spielmanieren:

Beispiel 21



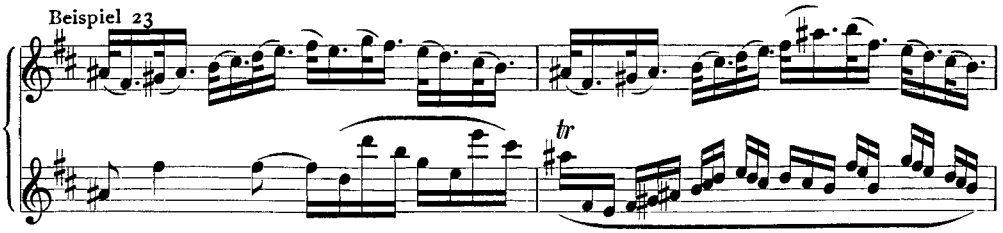
im *A* dur-Konzert (ZD 1507 [1]) durch eine schnelle Passage:

Beispiel 22



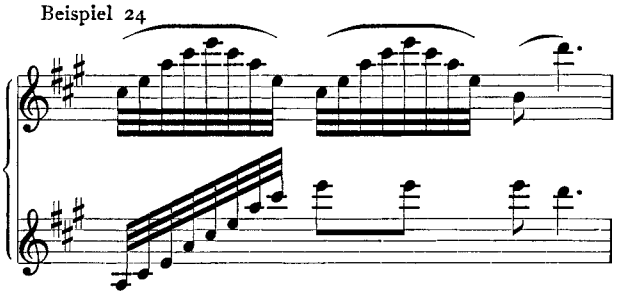
und in dem *h*moll-Konzert (ZD 1507 [d]) wieder auf eine andere Art:

Beispiel 23



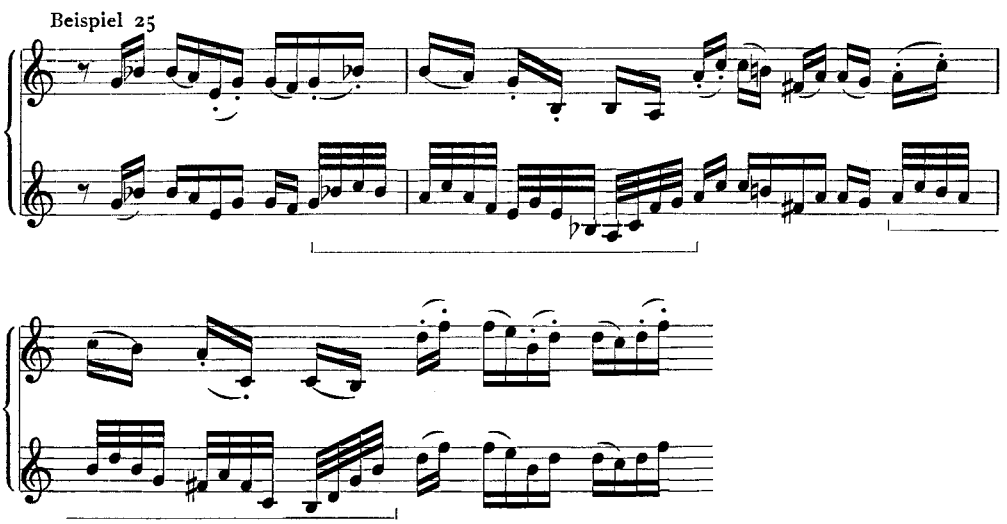
Es ist deutlich eine bewußte Verbesserung des eintönigen, in der damaligen Zeit dauernd vorkommenden lombardischen Rhythmus' zu erkennen. Der Wiederholung wird auch hier aus dem Wege gegangen, indem der zweite Takt dieses Beispiels eine Oktave tiefer im Triolenrhythmus variiert wird. Im ersten Takt liegt sogar eine Entkolorierung vor. Sie findet meist dann statt, wenn durch rhythmische Prägnanz eine Steigerung erzielt werden soll. In dem folgenden Beispiel aus dem *A* dur-Konzert (ZD 1507 [i]) tritt durch Vereinfachung an Stelle der wiederholenden Arpeggienfigur eine viel gefaßtere Rhythmik:

Beispiel 24



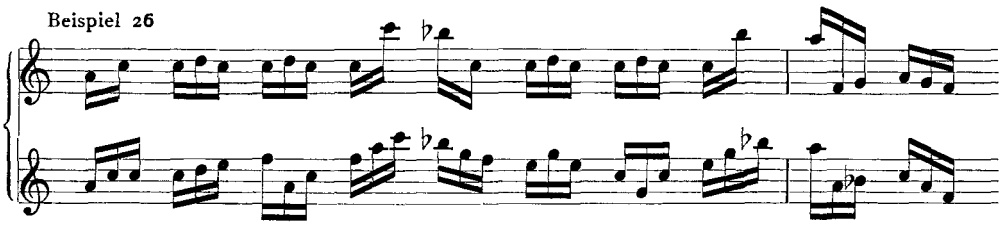
Oft wird zu Steigerungszwecken langsamere Rhythmik von schnellerer unterbrochen. Diese teilweise Kolorierung ist besonders bei Sequenzen beliebt (ZD 1501 [h]):

Beispiel 25



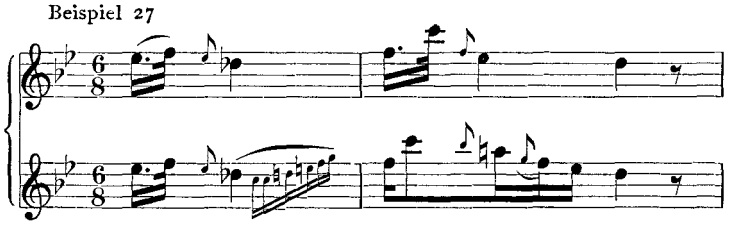
Doch auch das gegenteilige Prinzip findet sich gelegentlich. So haben wir es im folgenden Beispiel aus demselben Konzert mit einer rhythmischen Gleichmachung zu tun:

Beispiel 26



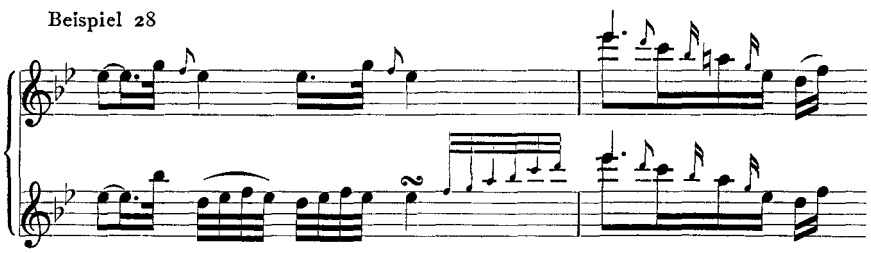
Gern werden bei Melodiehöhepunkten Verzierungen angebracht. In dem Arioso con affetto des *C*dur-Konzerts (ZD 1501 h) laufen gewissermaßen als Crescendo die Kolorierungen in die höchsten Melodietöne hinein und intensivieren dadurch die melodischen Energien:

Beispiel 27



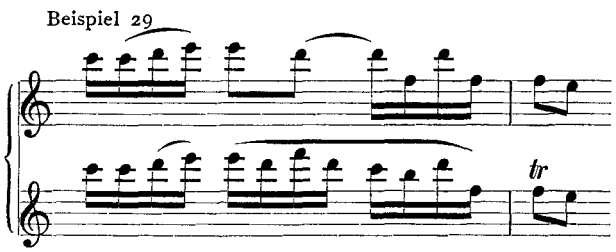
oder

Beispiel 28



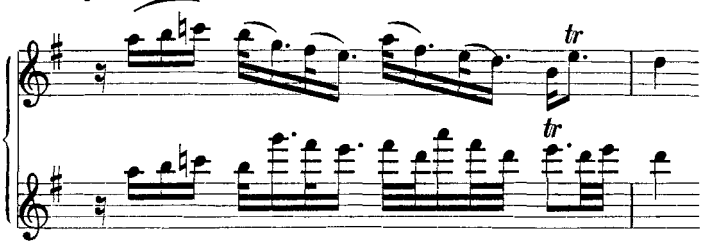
Eine wichtige Aufgabe für den Solisten war es, bei der Kolorierung den Affekt zu steigern. Triumphierende Sprünge in oder aus höheren Lagen, wie sie uns schon im Bsp. 5 begegneten, sind keine Seltenheit. Aus demselben Grunde geht auch häufig die kolorierte Stimme mit Hilfe von Verzierungen über die originale Melodiehöhe hinaus (ZD 1501 h):

Beispiel 29



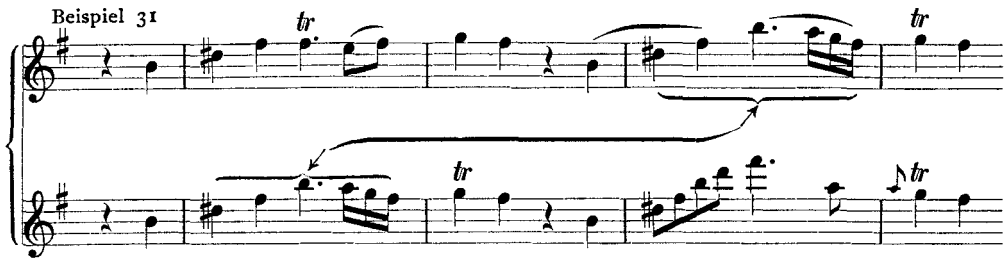
Ebenso wirkt im folgenden Beispiel aus dem Adagio des *h*moll-Konzerts (ZD 1507 d) die kolorierte Stimme viel schwungvoller als das Original:

Beispiel 30



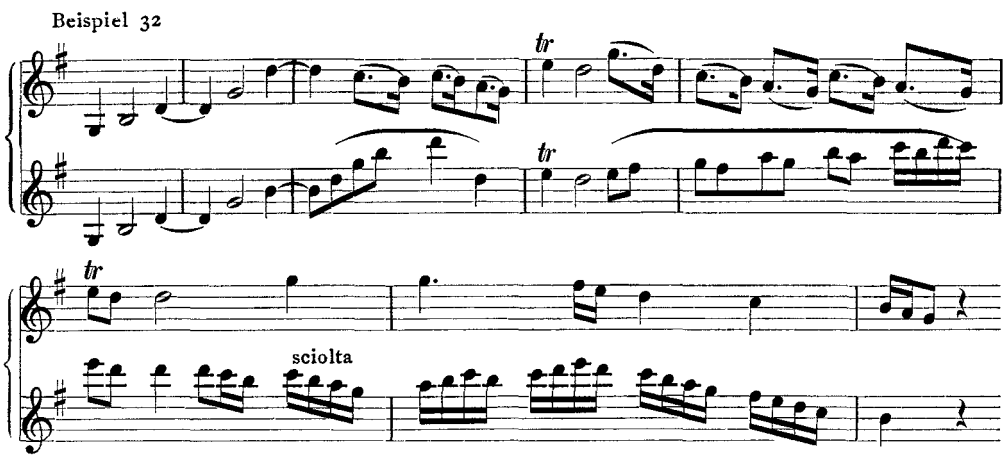
Im *e*moll-Konzert (ZD 1502 [1]) wird die schon gesteigerte Wiederholung des Originals gleich zu Beginn gebracht und die Wiederholung durch noch größere Höhe ausgezeichnet:

Beispiel 31



Derartige „triumphierende" Kolorierungen werden vor allem dann angewandt, wenn die Melodie sich Kadenzabschlüssen nähert. In demselben Konzert heißt es:

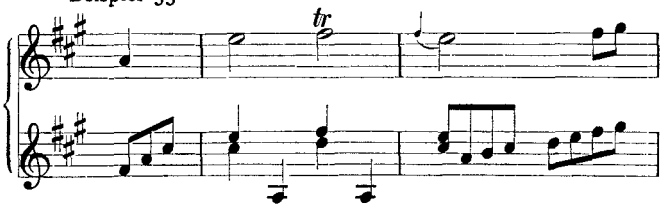
Beispiel 32



Im dritten Takt wird der Bogen nicht nur nach oben weiter ausgespannt, sondern er setzt auch eine Terz tiefer zum Ausholen an. Die letzten Takte steigern sich wieder bis zur höheren Oktave; auch die rhythmische Bewegung nimmt zu. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhange an die Kadenzabschlüsse, bei denen weite Sprünge, hohes Lagenspiel, gesteigerte Virtuosität und beschleunigte Rhythmik bevorzugt wurden. (Vgl. Bsp. 10—13.)

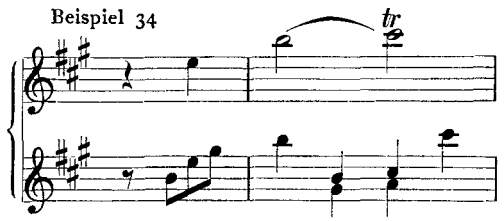
Zur Klang- wie zur Ausdruckssteigerung wählte man auch oft Doppelgriffe oder scheinpolyphone Nebenstimmen; letztere besonders dann, wenn man es mit längeren Notenwerten zu tun hatte. Im dritten Satz des *A*dur-Konzerts lautet der Soloeinsatz beim ersten Erscheinen:

Beispiel 33



Im Dominantteil dann folgendermaßen:

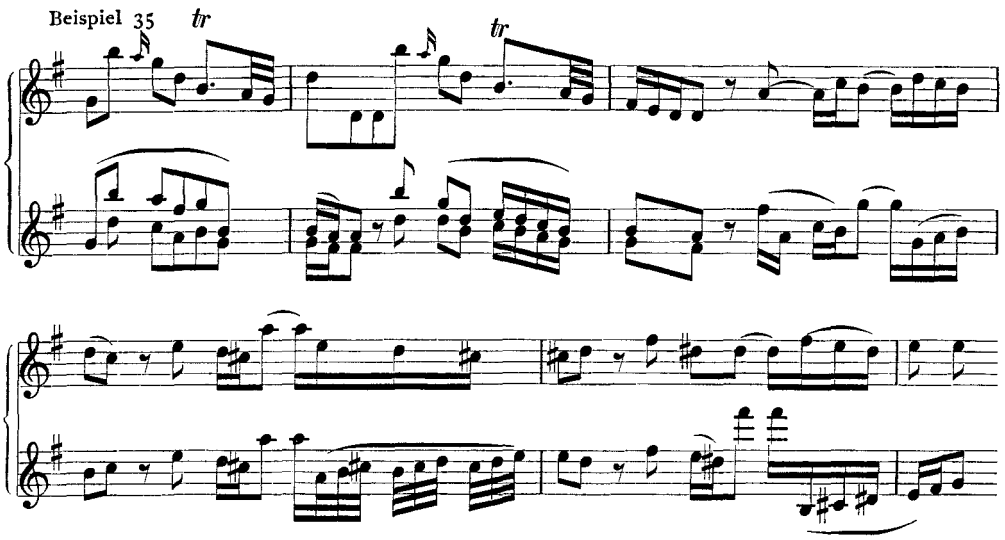
Beispiel 34



Auch hier wieder ist das Bestreben, genauen Wiederholungen aus dem Wege zu gehen, erkennbar.

Aus all den Beispielen erfahren wir, welche wertvolle Aufgabe die Kolorierung zu erfüllen hatte, daß sie nicht nur leere Umspielung und Verzierung der Melodie, sondern ein äußerst wichtiges Mittel zur Ausdruckssteigerung war, das besonders im Adagio zur Geltung kam. Freilich war mit dieser Improvisationsfreiheit auch eine große Gefahr verbunden. Wie leicht konnte ein unbedeutender Solist die Originalkomposition verstümmeln. Interessant ist es, folgende Kolorierung im Adagio des *h*moll-Konzerts (ZD 1507 [d]) daraufhin näher zu betrachten:

Beispiel 35

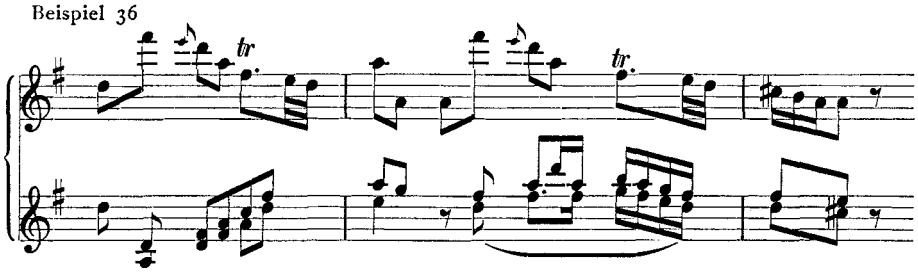


In den ersten beiden Takten tragen Doppelgriff-Kolorierungen in Sexten und Terzen zur Ausdruckssteigerung bei. In der folgenden freien Sequenz wird in der kolorierten Stimme des intensiveren Ausdrucks wegen (vgl. Beisp. 31) schon gleich zu Beginn die durch den Sprung ausgezeichnete Fortsetzung (Takt 4) des Originals in freier Weise vorausgenommen. Um sich nicht zu wiederholen und um eine weitere Steigerung zu bringen, wird bei der Fortsetzung das Ende des Motivs durch Zwei- unddreißigstel-Triolen beschleunigt. Das daran anschließende Sequenzglied (Takt 5)

steigert sich noch mehr, indem hier der Sprung sich bis zur Dezime erweitert, um dann um so tiefer zweieinhalb Oktaven hinabzuspringen.

Dasselbe Prinzip variierter und sich steigernder Sequenzierung findet sich aber schon in der Originalstimme. Die Steigerung im 5. Takt liegt hier nicht in weiteren Intervallen und beschleunigter Rhythmik, sondern gerade im Gegenteil in der rhythmisch vereinfachten, prägnanten gleichmäßigen Wiederholung des mit starker Energie gefüllten Leittons „*dis*". In diesem Falle wirkt die Kolorierung trotz der erkennbaren Absicht zur Ausdruckssteigerung doch eigentlich weniger stark, da durch die Vorausnahme der ersten Originalfortsetzung die sequenzierenden Motive der kolorierten Stimme besonders in ihrer Rhythmik und Melodiekurve zu ähnlich bleiben, als daß sie durch ihr weiteres Ausholen die Intensität des einfacheren, aber dadurch auch kraftvolleren Originals noch steigern könnten. Auch in diesem Konzert wird der notengetreuen Wiederholung der ersten Doppelgrifftakte unseres Beispiels aus dem Wege gegangen. Beim Wiedererscheinen dieser Takte in der oberen Quinte wird die kolorierte Stimme in neuer Weise durch Doppelgriffe verändert, während das Original unverändert bleibt:

Beispiel 36



Wir können ermessen, welche Gefahren der Originalkomposition drohten. Besonders das Adagio bot dem Ausführenden wegen seiner langsamen Notenwerte Gelegenheit zu reichhaltiger Kolorierung. In Beispiel 35 ist das Original noch nicht gerade verschlechtert, da es durch die wohldurchdachte Steigerung doch starken Ausdrucksgehalt behält. Aber die Gefahr, die in solchen Veränderungen liegt, ist erkennbar. Der Ausführende konnte sich nur zu leicht verleiten lassen, durch übermäßige Virtuosität der Ausdruckskraft des Originals zu schaden. Wir können verstehen, daß sich Komponisten und Theoretiker gegen das sich immer mehr steigernde Kolorieren wandten. Die Virtuosität des Solisten stand schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt. Aber mit der Selbstherrlichkeit des Solisten wuchs auch das Selbstbewußtsein des Komponisten. Er wollte sein Werk zur Geltung kommen lassen. Und so kam es, daß er gesanglicher (d. h. persönlicher) schrieb und für den Ausführenden schon gleich die hauptsächlichsten Veränderungen in das Original eintrug, um so dem Solisten nicht mehr die Gelegenheit zu geben, das Original zu entstellen.

Freilich begann damit auch der Verfall einer jahrhundertealten Tradition. Erst heute wissen wir wieder die Werte dieses Improvisationszeitalters zu schätzen. Was damals verloren ging, wird heute wieder lebendig. Schöpferische Beteiligung auch des ausübenden Musikers am Kunstwerk wird wieder erstrebt. In der Kolorierungspraxis des 18. Jahrhunderts können wir Anregungen für eine neue produktive Musikausübung erhalten.

Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert

Von

Hans Neemann, Berlin

Im 17. und 18. Jahrhundert hatten Laute und Theorbe ihren ständigen Platz im Orchester. Als Generalbaßinstrumente vereinten sie sich mit Cembalo, Spinett, Harfe, Baßviola, Violoncello und Kontrabaß, auch Orgel und Chitarrone im Continuo. Es mag einmal erforderlich sein, die Allgemeinstellung der Lauteninstrumente im Orchester der Generalbaßepoche zu kennzeichnen, da sich einige grundsätzliche Feststellungen für das Orchesterideal dieser Zeit ergeben, die auch für die heutige Aufführungspraxis bei entsprechenden Werken des 17. und 18. Jahrhunderts von Wichtigkeit sind.

Dem Continuopart der Orchesterkompositionen — sowohl bei Opern und Oratorien wie auch bei den rein instrumentalen Werken — wird zumeist noch nicht die bedeutungsvolle Berücksichtigung zuteil, die ihm seinem ganzen Wesen nach als „Fundament" zukommt. Das gibt sich vor allem darin kund, daß bei den gegenwärtig häufigen Aufführungen von Werken dieser Gattung, die in historischer Besetzung dargeboten werden, der Continuopart fast immer vom Cembalo allein gebracht wird. Bestenfalls gesellen sich mehrere Cembali zueinander, und vom Violoncello wie auch gegebenenfalls von der Orgel ist eine Verstärkung beabsichtigt, um gegen den vielfach auch zu stark besetzten Streichkörper durchzudringen. Bekannt ist jedoch, daß man sich in der Generalbaßzeit für die Ausführung des Continuoparts eines Instrumentenkörpers bediente, der Cembalo, Spinett, Lauten und Theorben (wie auch Chitarronen), Harfe, Baßviola, Violoncello und Kontrabaß — gelegentlich auch Orgel — zu einem klangprächtigen Ensemble vereinte. Wie schon gesagt, bildete bei der instrumentalen Anlage aller jener größeren Ensemblewerke der Continuopart das Rückgrat des Orchesters, das Fundament. Sozusagen als Grundstock des Orchesters wurde daher auch der Continuokörper zu einem vielfältigen Ensemble gestaltet, welches seine Plastik durch die Klangassoziation der verschiedenen Instrumentengattungen erhielt. Und erst über diesem vielfarbigen Klanguntergrund, oder besser Klanghintergrund des Generalbaßkörpers bewegten sich die thematisch beteiligten und führenden Streicher und Bläser.

Man muß dieses Orchesterideal der Vorklassik damit auch dem Orchesterideal der beginnenden Romantik entgegenstellen, wo das Streichorchester zum Grundstock des Instrumentenensembles erhoben wurde. Keineswegs kommt dem Continuopart im vorklassischen und klassischen Orchester jene nebensächliche Bedeutung zu, die ihm heute noch meist begegnet, denn sonst würde man sich auch früher für die Continuoausführung zweifelsohne mit einem Cembalo oder Spinett allein begnügt haben. Die Verwendung von Klavier-, Lauten- und bassierenden Streichinstrumenten beweist jedoch, daß damit eine Klangmixtur von äußerster Intensität angestrebt wurde und daß die Vermischung der Klangeigenheiten der verschiedenen Instru-

mentenarten zu einem prächtigen Klangkörper eben bewußt in Anwendung kommen sollte.

In alten Werken finden wir auch des öfteren nähere Anweisungen darüber, wie die Ausführung des Fundaments sich in der Praxis gestaltete. Als eines der frühesten Zeugnisse sei das Werk von Ercole Bottrigari: „Il Desiderio, ovvero de' concerti di varii stromenti musicali" von 1594 erwähnt, in welchem der Autor ausführt, daß das für die Instrumentalbegleitung zum Gesange verwendete Orchester folgende Instrumente umfaßte: 1 großes Cembalo, 1 großes Spinett, 3 Lauten verschiedener Größe, eine große Anzahl von Violen sowie Trompeten, 2 Hörner, 2 Violinen, ferner Lang- und Querflöten; 1 Doppelharfe und 1 Lyra[1]. Weitere Beispiele der frühesten italienischen Praxis geben uns Jacopo Peri und Alessandro Guidotti. So berichtet Peri[2], daß bei der Aufführung der „Euridice" hinter der Szene Gravicembalo, Chitarrone, Lira grande und Liuto grosso verwendet wurden, während Guidotti[3] im Vorwort der „Rappresentazione di anima e di corpo" von Emilio de' Cavalieri (1600) zur Begleitung des Gesanges ein Ensemble von Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone oder Tiorba oder auch eine sanfte Orgel und Chitarrone empfiehlt. Riemann[4] gibt in seiner Aufzählung der Orchesterinstrumente zu Monteverdis „Orfeo" (1607) auch 2 Chitarronespieler unter den 36 Instrumentalisten an. Für die Aufführung des fünfstimmigen Ritornells zu Orfeos Gesang „Vi ricorda" wurden hinter der Szene 5 Violen da braccio, 1 Kontrabaß, 2 Klaviere und 3 Chitarronen verwendet.

Immer sehen wir also neben den Klavier- und Streichinstrumenten die Lauteninstrumente im Continuo beteiligt. Die Angaben Bottrigaris lassen erkennen, daß das Fundament von Cembalo, Spinett, 3 Lauten, Harfe, Lyra und sicher auch einigen Baßinstrumenten unter den vielen Violen ausgeführt wurde. Besondere Bedeutung kommt auch der Angabe über die Ritornell-Besetzung von Monteverdi zu, da dieselbe zeigt, daß schon zum Akkompagnement der fünf thematisch führenden Violen 2 Klaviere, 3 Chitarronen und 1 Kontrabaß verwendet worden sind, sich damit also ein klangvolles Fundament darbot.

Giovanni Battista Doni führt in einer seiner Schriften über das Akkompagnement aus: „Betrachten wir also erstlich, welche Instrumentenarten heutzutage gebräuchlich sind und welche von den Alten im Theater verwendet wurden, und dann diejenigen, welche für unsere Praxis angemessen erscheinen. In den Gesangs-Auftritten, wie ich sie hier in Rom und Florenz vorgefunden habe, sehen wir gleichsam ohne Unterschied jede Art von edlen Instrumenten verwendet: Cembali, Violen, Theorben, Lauten, Lyren u. a. m."[5]. Er erwähnt auch weiter, daß „heutige Musiker,

[1] Vgl. H. Goldschmidt, Die Instrumentalbegleitung der ital. Musikdramen. Monatshefte f. Musikgesch., 27. Jg., S. 52.

[2] und [3] Vgl. Joh. Wolf, Notationskunde II, Leipzig 1919, S. 18.

[4] Vgl. Hugo Riemann, Handbuch d. Musikgesch. II, Leipzig 1912.

[5] Wichtig erscheint auch der Hinweis auf die „Intermedii et concerti", Venedig 1591 (vgl. M. Schneider, Die Anfänge des Basso continuo, 1918, S. 56), da die Tabell-Übersicht des Werkes zeigt, daß überall die Lauteninstrumente einen bedeutsamen Platz einnehmen. Je größer das Gesangsensemble und damit der Begleitkörper, umsomehr Lauteninstrumente (Leuto grosso, Leuto piccolo, Chitarrone) wirken mit. Mindestens sind immer 2—3 Lauteninstrumente vertreten, in der Sinfonie des I. Intermediums von A. Archilei sogar 6 Lauten (3 grossi, 3 piccolo) und 1 Chitarrone.

wie der Sig. Emilio del Cavaliere in seiner Rappresentazione und der Sig. Claudio Monteverdi in seinem Orfeo dazu raten, in demselben (Akkompagnement) sozusagen alle Arten von diesen Instrumenten und in großer Zahl[1] aufzubringen".

Mich. Praetorius gibt uns in seinem „Syntagma musicum" eine anschauliche Schilderung von der Vielfältigkeit einer Continuobesetzung, die er als einen „Lautenchor" bezeichnet. Er sagt hierüber: „Einen Lautenchor nenne ich, wenn man Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata, Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern, eine große Baß-Lyra, oder was und soviel man von solchen und dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan, zusammen ordnet: Darbey denn eine Baß-Geig sich wegen des Fundaments nicht vbel schickt . ." Wir haben es also hier, wie auch die Zusammenfassung als „Fundament-Instrumente" besagt, mit einem richtigen Continuoensemble zu tun, dessen übrigens einzig durch Praetorius angewendete Titulierung als „Lautenchor"[2] sich wohl nur aus der großen Anzahl der verwendeten Lauteninstrumente erklärt. So sehen wir auch auf deutschem Boden die gleiche Praxis, einen großen, klangprächtigen Generalbaßkörper zu verwenden. Praetorius berichtet ferner, daß er eine 7stimmige Motette von Jakob van Wert mit 2 Knaben, 1 Altisten, 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln und Spinetten, 7 Violen da Gamba, 2 Querflöten und einer großen Viole aufführte, „welches ein trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben". Das Fundament zu den verhältnismäßig wenigen Sängern und Violen bestand danach aus 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Cembali und Spinetten und 1 Baßviola. — Erwähnt mag hier noch die eigenartige Besetzung einer „Instrumental-Musica" werden, die zu der Prager Krönung Ferdinands II. im Jahre 1627 beim Abendtanz im Schloßsaal erklang[3] und die aus „Drey Zincken, 1 Dulcien, 4 Posaunen, 2 kleinen Geigen, 2 Lautten, 1 großen Geigen und 1 Instrument" bestand. Der Generalbaß wurde demnach von 2 Lauten, 1 Baßgeige und 1 Klavierinstrument ausgeführt.

Jene ersten Anweisungen über die Instrumente des Continuo, die aus dem Florentiner Kreise um Bardi und Corsi stammen und von Praetorius der deutschen Musikpraxis bekanntgemacht wurden, schienen eben dazu bestimmt, der Allgemeinheit der Musiker die erforderlichen Kenntnisse und Richtlinien für die Ausgestaltung des Generalbaßkörpers zu geben. Über die Anfangsperiode hinaus war die Praxis der Continuobesetzung schon allgemein bekannt, so daß es späterhin keiner besonderen Hinweise bedurfte. Daraus erklärt sich auch das Fehlen von grundlegenden Darstellungen über die Continuobesetzung in der Folgezeit. Nur vereinzelt finden sich später einige besondere Hinweise für die instrumentale Besetzung bestimmter Werke.

Diese speziellen Angaben mögen wiederum vielfach zu der irrigen Auffassung Veranlassung gegeben haben, als seien bestimmte Instrumente — wie die am meisten erwähnte Laute und Theorbe — auch nur in diesen besonderen Werken zu ver-

[1] Diese und folgende Hervorhebungen vom Verfasser.

[2] Der Begriff „Lautenchor" hat sich viele anderweitige Deutungen gefallen lassen müssen. Das Wortunikum ist mir, außer bei Praetorius, nirgends weiter begegnet.

[3] Vgl. P. Nettl, Giov. Batt. Buonamente, ZMW IX, S. 530.

wenden gewesen. Dem steht jedoch entgegen, daß im Continuopart der verschiedensten Kompositionen häufig Bezeichnungen von „Solo“ und „Tutti“ anzutreffen sind, ohne daß beim Solo immer ein besonderes Instrument genannt ist (wie z. B. noch bei Händel). Zu berücksichtigen ist dabei, daß der Continuokörper höchstens in der Frühzeit der Generalbaßpraxis ein starres Ensemble war, allmählich aber der Brauch vorherrschend wurde, dem Continuo an gewissen Stellen eines Werkes auch andere Klangfärbungen durch Pausieren des einen oder anderen Instruments oder auch mehrerer Instrumente und deren Wiedereinsatz zu gewinnen. Meines Wissens hat bisher allein Karl Nef[1] die gleiche Erkenntnis von der Vielfältigkeit des Continuoensembles erhalten und er beschreibt auch das erste Zeugnis dieser Praxis, Stefano Landis „Alessio“ (Rom 1634), in welchem Werk auf einem System Harfe, Lauten, Theorben und Violonen und auf einem zweiten System die Cembali notiert sind: „Die Lauten bringen Figuration, wo die Klaviere gehaltene Töne haben, bei figurierten Stellen nehmen sie den Baßeinsatz mit auf, während die Klaviere noch pausieren; hinwiederum kommt es vor, daß der Lautenchor längere Zeit pausiert, um dann wieder bei einem Höhepunkt mit seinem vollen Klang einzufallen“.

Diese Praxis läßt sich aber noch im 18. Jahrhundert verfolgen; als wichtigster Komponist sei G. Fr. Händel genannt, der die gleiche Variabilität des Continuokörpers bevorzugte. Besonders Händel bietet das beste Beispiel, in welchem Maße der Generalbaßkörper seine Vielfalt und Klangpracht bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus gewahrt hat[2], und zweifelsohne vermochte erst der Siegeszug der Wiener Schule diese Praxis völlig zum Erliegen zu bringen. Waren auch vorher schon einzelne andere Instrumente des frühen Continuo, Lyra, Cither, Chitarrone und andere Lautenabarten außer Gebrauch gekommen, so hatten sich doch Laute und Theorbe — ebenso wie die Harfe — ihren festen Platz behauptet. Wenn auch die Laute nicht mehr die frühere dominierende Stellung einnahm — die große Zahl berühmter Virtuosen und Komponisten machte jedoch das 18. Jahrhundert zum bedeutendsten für die 300jährige Lautenistik — so war sie doch mit der arteigenen Solo- und Kammermusik von bestechender Schönheit immer noch in stillerem Rahmen wirksam. Und bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts waren an allen für die Kunst bedeutenden Höfen die Lautenisten, die auch im Orchester als Theorbisten zu fungieren hatten, vertreten[3].

[1] Zur Instrumentation im 17. Jahrhundert, Peters-Jahrbuch 1928.

[2] Über die Laute bei Händel mag eine eingehendere Studie angebracht sein.

[3] Als im 18. Jahrhundert wirkende Lautenisten und Theorbisten sind u. a. an den verschiedenen Höfen und Kapellen des Auslandes zu nennen: In Venedig (herzogl. Kap.) die Theorbisten Bart. Brigadi, Lorenzo Nanello und Francesco Palma um 1708; in Rom: Gaetani und Fabio Ursillo im 18. Jahrh.; in Paris, an Hof und Oper: Bern. Smorto um 1707, Rob. de Visee bis 1715, Franc. Campion bis 1719, Duverger bis 1749 und Leonh. Itier bis 1780; in Antwerpen Brünings um 1720: in Brüssel (kgl. Kap.) Bizan um 1755; in London Nath. Watkins bis 1702, John Shore um 1708, John Abell bis 1716 und Rud. Straube bis 1780; in Kopenhagen der kgl. Lautenist Nath. Diesel bis 1745; in Stockholm Dav. Kellner ab 1747; in Wien a. d. Hofkapelle Phil. Sauli um 1709, Andr. Bohr bis 1728, Gioach. Sarao ab 1741, Fr. B. Conti bis 1732 und sein Sohn Ignazio (Contini) bis 1759. Auf engerem deutschen Boden wirkten u. a. in Berlin (Hofkap.): Ernst Gottl. Baron bis 1760; in Bayreuth (markgr. Kap.): Ad. Falckenhagen ab 1750(—1761), Paul Charl. Durant bis etwa 1762 und Joach. Bernh. Hagen ab 1766; in Dessau Friedr. Wilh. Rust bis 1796; in Dresden (Hofkap.): Gottfr. Bentley um 1709, Silv. Leop. Weiß von 1718 bis 1750

Laute und Theorbe sind auch bis nach 1750, oft bis ziemlich zum Ende des Jahrhunderts, noch ständig im Orchester anzutreffen und hierbei gilt als selbstverständlich, daß dem Theorbisten seine Funktion auch oblag, wenn dies der Komponist nicht ausdrücklich vorschrieb. Daß die Theorbe (der vor der Laute ihres stärkeren Klanges wegen der Vorzug gegeben wurde) noch im 18. Jahrhundert ihren ständigen Platz im Orchester hatte, kommt auch in einer Schilderung Matthesons in seiner „Critica musica" (1722), S. 159 zum Ausdruck. Er berichtet dort über die Musikpraxis verschiedener Länder: „Ganz Paris muß beytragen / nur ein einziges schönes Orchestre zu wege zu bringen / und wird man schwerlich deren zwey finden können / so wie das Opern-Orchestre ist. In Rom / wo sich doch nicht der zehnte Teil von Leuten / die zu Paris sind / befindet / wird man leicht sieben bis acht Orchesters bestellen können / so mit Claviern / Violinen / Theorben etc. alle zusammen wohl besetzt sind . . . Ich habe zu Rom in einer Opera zugleich spielen gesehen / Corelli / Pasquini / und Gaetani / welche unstreitig die ersten Laute von der Welt sind / auf der Violin / dem Clavier / und der Theorbe / oder Ertz-Laute".

Wie hier Mattheson das Mitwirken von Theorben im Orchester als selbstverständlich oder unerläßlich betrachtet, so betonen auch schließlich spätere Autoren ausdrücklich die Mitwirkung von Laute und Theorbe, aber auch Harfe (neben den Klavierinstrumenten) im Orchesterakkompagnement. Quantz (1752) spricht von der Theorbe, während Hiller (1768) und Kraus (1779) „Harfen und Theorben bei regelmäßigen Kapellen und großen Orchestern" erwähnen. Forkel (1782) nennt als zu verwendende Continuoinstrumente Theorbe, Laute und Harfe, G. J. Wolf (1783) Laute, Harfe und Gambe, Türk (1791) Laute, Theorbe, Harfe, Gambe und Cello[1].

Aus allen diesen Nachweisen ersehen wir, wie wichtig die Lauteninstrumente im Orchester bis zum Ende der Generalbaßzeit waren und daß Laute und Theorbe — ebenso wie die als Generalbaßinstrument heute fast vergessene Harfe[2] — nicht nur theoretisch bis zum Ende dieser Epoche gefordert erscheinen, sondern auch mit den zur Verfügung stehenden Lautenisten und Theorbisten bis zuletzt praktisch verwendet worden sind.

Wenn die Laute oder Theorbe mitunter in bestimmten Werken angegeben ist, wie z. B. in den „Psalmen Davids" von Heinrich Schütz (1619), dem Oratorium „La Conversione di Sant' Agostino" von J. A. Hasse (1750 aufgeführt), sowie auch in einer Anzahl von Werken G. Fr. Händels, so sollte dieselbe eben an bestimmten Stellen des Werkes hervortreten. Im übrigen wurden diese Instrumente ebenso wie die anderen des Continuo im ganzen Werk weiterverwendet und nicht nur an bestimmten Stellen. J. A. Hasse gab in seinen Opern der Theorbe viele Gelegenheiten

und sein Sohn Joh. Ad. 1764—1812; in Mainz (kurf. Kap.): Joh. Th. Herold bis 1725 und Chr. Gottl. Scheidler 1778—1814; in Mannheim (kurf. Kap.) Joh. Jac. Weiß, Joh. Sig. Weiß und Romanini um 1723 und Paul Charl. Durant um 1745; in München (am Hofe): Setzkorn i. d. 1. Jahrhunderhälfte und W. J. Lauffensteiner etwa 1714—1760; in Stuttgart Joh. Gumprecht 1688 bis nach 1725, und in Würzburg (Hofkap.) Ant. Geleitsmann um 1740. Unberücksichtigt bleiben die zahlreichen Lautenisten und Theorbisten, die an unbedeutenderen Höfen, in Adelshäusern angestellt oder in den größeren Städten der erwähnten Länder bis um 1790 nachweisbar sind.

[1] Nach R. Haas, Aufführungspraxis der Musik. Wildpark-Potsdam (1931), S. 221.

[2] Ausführliches hierüber bringt H. J. Zingel, Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts. Halle (S.) 1932, S. 102ff., 182ff.

zu besonders exponierter Teilnahme, da er im Continuo den damals berühmtesten Lautenisten der Welt, Silvius Leop. Weiß, zur Verfügung hatte. Sind hier, wie man vermuten könnte, die einzigen Beweise für die Verwendung der Laute bei bestimmten Werken, so gibt es wiederum andere Werke, bei denen die Laute nirgends erwähnt ist und wo sich dagegen tabulierte Generalbaßausarbeitungen für die Laute erhalten haben, wie z. B. mehrere Opern von Orlandini und einige die Laute nicht erwähnende Opern von Hasse. Diese Ausarbeitungen nach dem bezifferten Baß sind aber sehr spärlich zu finden, denn der Lautenist oder Theorbist in einem Orchester mußte ja des Stegreif-Akkompagnements nach dem bezifferten Baß kundig sein. Es sei noch ein prominenter Lautenist erwähnt, Ernst Gottlieb Baron, der als Kammertheorbist in Rheinsberg und am Berliner Hofe unter Friedrich dem Großen wirkte. Somit erweist sich auch hier, daß z. B. alle Orchesterwerke Friedrichs des Großen die Theorbe für das Continuo voraussetzen, obwohl sich in seinen Werken auch niemals eine Erwähnung dieses Instruments findet.

Nach diesen Belegen steht es außer Zweifel, daß die Laute oder Theorbe während der ganzen Periode der Generalbaßpraxis im Orchestercontinuo ihren wichtigen und unerläßlichen Platz hatte, und nach Möglichkeit wurde der Continuo mit mehreren dieser Instrumente besetzt. Die noch im größten Teil des 18. Jahrhunderts bevorzugten Orchester nach italienischer Besetzung, so wie es noch das Orchester Händels war, verlangten das vielfältige Continuoensemble, welches als ständige Instrumente Cembali und Spinette, Lauten und Theorben, Harfen, Gamben, Celli und Kontrabässe — auch Orgel — in möglichst mehrfacher Besetzung der einzelnen Instrumentenarten umfaßt.

Lediglich das Orchester Bachs mag in der Leipziger Zeit eine Ausnahme gebildet haben, denn Bach gehorchte derzeit nicht mehr der sonst noch überall vorherrschenden italienischen Orchesterpraxis, die er noch in der Köthener Wirkungsperiode angewendet hatte[1].

Von Wichtigkeit ist noch die Feststellung, daß es bei dem vielfältigen Continuokörper nicht darauf ankam, die einzelnen Instrumentenarten in ihrer Klangeigenheit hervortreten zu lassen. Vielmehr war das Wesentliche, wie schon gesagt, die Erzielung einer fülligen und prächtigen Klangmixtur. Den einzelnen Instrumenten war die Möglichkeit zur Entfaltung ihres Eigenklanges nur an den Stellen eines Werkes gegeben, wo der Komponist eine andere Klangfarbe für das Continuo durch das Pausieren einzelner Instrumente hineinzubringen beabsichtigte.

Ein reiches Betätigungsfeld fanden Laute oder Theorbe auch in der Kammermusik. Auf diesem Gebiet hat die Laute bereits seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, aus welcher Zeit die frühesten Belege stammen, Verwendung gefunden. Von etwa 1500 bis 1630 waren es jedoch vorwiegend Werke für 2—4 Lauten; daneben begegnen aber auch Kompositionen für Laute mit einem Melodieinstrument und für 1—3 Lauten mit Diskant- und Baßviola. Nachdem die Ensemble-Verwendung der Laute in der vorerwähnten Art ihr Ende erreicht hatte, begegnet sie oder die nun schon allgemeiner verwendete Theorbe seit dem 17. Jahrhundert als Generalbaßinstrument in der Kammermusik.

[1] Über die Laute und Theorbe in Bachs Köthener Orchester vgl. meinen Aufsatz „J. S. Bachs Lautenkompositionen“ (Bach-Jahrbuch 1931, S. 76).

Ausdrücklich vorgeschrieben sind diese Instrumente beispielsweise in dem Suitenwerk von Johann Vierdanck (Rostock 1641), den „Sonate da sonarsi con varij strom." op. 2 von Massimiliano Neri (Venedig 1651), der „Deliciae musicae" von Nikolaus Hasse (Rostock 1656), den „Scherzi da violino solo" von Joh. Jacob Walther (1676), den 14 „Sonate a tre" von Carlo Mannelli (1682), den 10 „Sinfonie" von Pietro San Martini (Firenze 1688), den 12 Triosonaten op. 3 von A. Corelli (1689), einer „Sinfonia a tre" von Leonardo Castellani und einem gleichnamigen anonymen Werk (beide handschriftlich erhalten und aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stammend) und schließlich den 6 „Suittes de Clavessin" mit Violine oder Flöte, Baßviole und Baßlaute von Charles Dieupart.

Bei den Suiten Vierdancks besteht der Generalbaßkörper aus Cembalo, Spinett oder Clavichord nebst Theorbe, Laute oder Pandora, bei Neris Sonate aus Theorbe oder Viola, bei Walthers Scherzi aus Orgel oder Cembalo, begleitet auch von Viola oder Laute. Eine ziemlich gleichlautende Praxis zeigen die Werke der Italiener. Für das Sonaten-Akkompagnement vorgeschrieben sind bei Mannelli Laute (oder Viola und Orgel), bei San Martini Laute und Viola (oder statt letzterer Orgel) und bei Corelli op. 3 Viola oder Laute und Orgel. Die beiden erwähnten Sinfonien von Castellani und anonym verlangen im Continuo Laute und Orgel, während Dieupart Viola und Laute vorschreibt. Fast immer also sind wenigstens zwei Generalbaßinstrumente vorgesehen.

Für den Continuo in der Kammermusik bestanden ja naturgemäß etwas andere Prinzipien der Besetzung als für den Orchestercontinuo, bei dem es auf die Schaffung eines möglichst großen und klangreichen Instrumentenkörpers ankam. Immerhin ist es sehr beachtlich, daß in der einschlägigen Kammermusik verhältnismäßig selten ein Generalbaßinstrument allein gefordert wird, vielmehr sich etwa bei den Triokompositionen zu den beiden thematisch führenden Melodieinstrumenten oft zwei verschiedenartige Continuoinstrumente zur Ausführung der Baßstimme und der Erzielung eines kräftigen Harmoniehintergrundes vereinen. Wir können damit auch hier das Prinzip bestätigt finden, dem Continuo besondere Klangfülle zu verleihen.

Auch in kammermusikalischen Vokalwerken mit Instrumenten und Generalbaß ist der letztere keineswegs immer nur einem Klavierinstrument zugedacht[1]. In den wenigsten Fällen oder wo es sich um streng kirchliche Wiedergabe mit Orgelcontinuo handelt, erscheint ein spezieller Hinweis auf die Klavierinstrumente. Wo aber diese nicht genannt sind und nur ein „Basso continuo" ohne Instrumentenangabe

[1] Nur einige von den vielen Werken dieser Gattung, die Laute und Theorbe ausdrücklich erwähnen, seien genannt. So liegt der Continuo bei H. Schützens „Dialogus Divitus" der Viola oder Theorbe, bei den Psalmen Davids Orgel, Lauten, Chitarrone usw. ob. Andr. Hammerschmidt schreibt in seinen Geistlichen Symphonien Orgel, Lauten, Spinett und in den Weltlichen Oden Gambe und Theorbe vor, Joh. Weichmann für seine Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder Laute, Theorbe, Pandora und andere Instrumente, und Joh. Nauwach (1627) für seine Villanellen Theorbe, Laute, Cembalo. Auch die Concerte und Psalmen von Dan. Selichius verlangen für den B. c. Orgel, Lauten, Chitarrone usw. Schließlich ist noch der besonders fruchtbaren englichen Praxis zu gedenken. In den ein- und mehrstimmigen Gesängen von H. Purcell (1698/1702), John Eccles (1704) und John Weldon (1730) ist „Organ, Harpsichord or Theorbo-Lute" (Arch-Lute) verzeichnet, bei John Playford (1659) und Henry Lawes (1669) „Theorbo-Lute or Bass-Viol" und bei Henry Playford (1703/14) „Theorbo-Lute, Bass-Viol, Harpsichord or Organ".

sich zeigt, sollte dieser auch den Lauteninstrumenten offen stehen. Fast immer wird es ein großer Gewinn für die Klangpracht des Generalbaßkörpers sein, wenn dieser sich etwa aus Cembalo und Laute (oder Theorbe) zusammensetzt. Da nicht das Spiel der Baßstimme allein wichtig erscheint, sondern die vollstimmige Ausgestaltung des Continuo, wird man der dafür geeigneten Laute vor einem bassierenden und einstimmig spielenden Streichinstrument den Vorzug geben.

Die Generalbaßpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts, mag es sich nun um kammermusikalische oder Orchester- und Opernwerke handeln, war, wie gesagt, wesentlich darauf abgestellt, den Continuo zum eigentlich tragenden, vielgestaltigen und lautstarken Klangkörper in dieser Musik zu machen. Nach unseren Erkenntnissen kann man sich nicht mehr damit begnügen, den Generalbaß durch einen mageren Instrumentalkörper ausgeführt zu sehen, der oft von den thematisch beteiligten Singstimmen oder Instrumenten erdrückt wird, sondern möglichst in einer Vielheit von verschiedenartigen Instrumenten das klangprächtige Continuoensemble erstehen zu lassen, welches in der alten Praxis als wirkliches „Fundament" des gesamten Instrumentenkörpers galt.

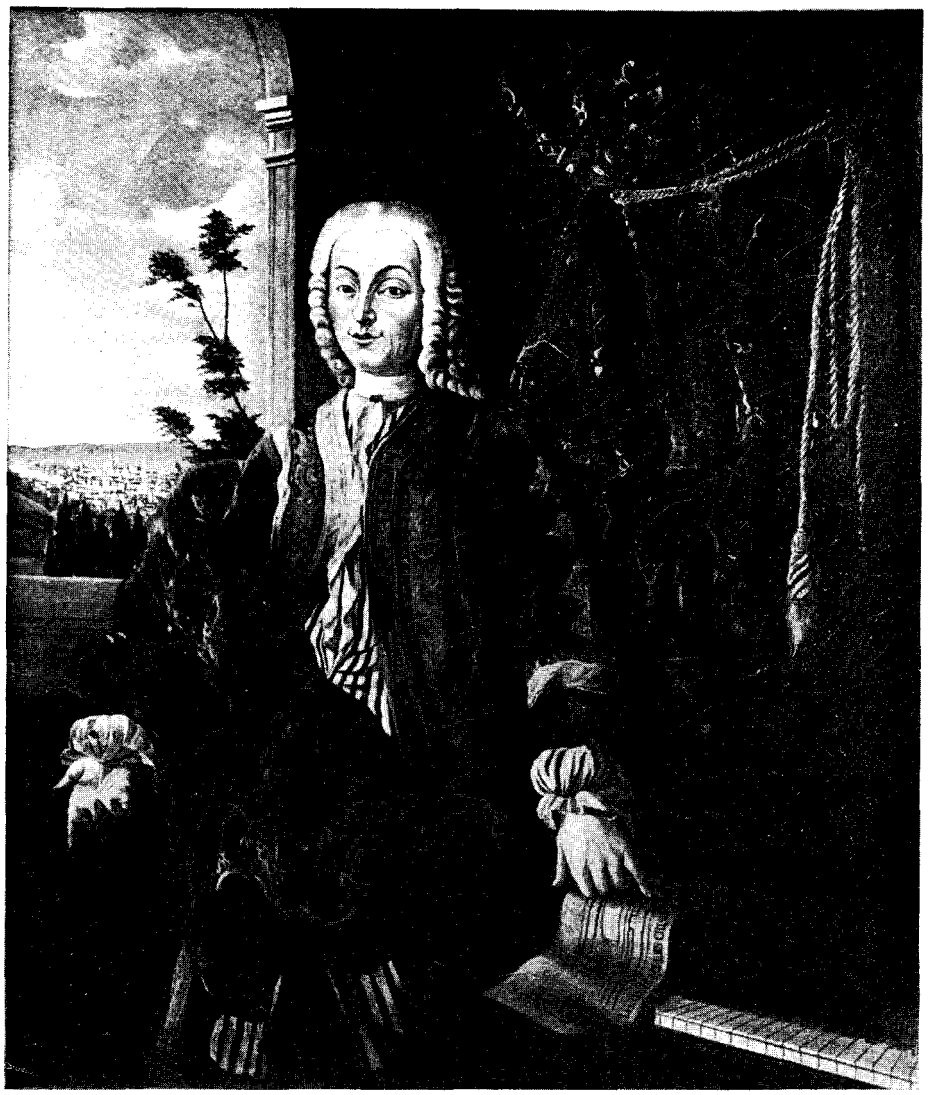
Ein Bildnis Bartolomeo Cristoforis

Von

Georg Schünemann, Berlin

Ein glücklicher Zufall spielte mir eines der interessantesten Musikerbildnisse in die Hand. Ein Maler hatte seit vielen Jahren ein altes Bild in Verwahrung, das seiner unscheinbaren Haltung und durchschnittlichen Malerei wegen nicht zu verkaufen war. Er hatte wohl auf dem Bild gelesen: *Bartholomaeus Cristof.*, wußte aber nicht, wen das Bild darstellen sollte. Er fand den Weg zu mir und ich konnte das wertvolle und wichtige Bild für die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin erwerben.

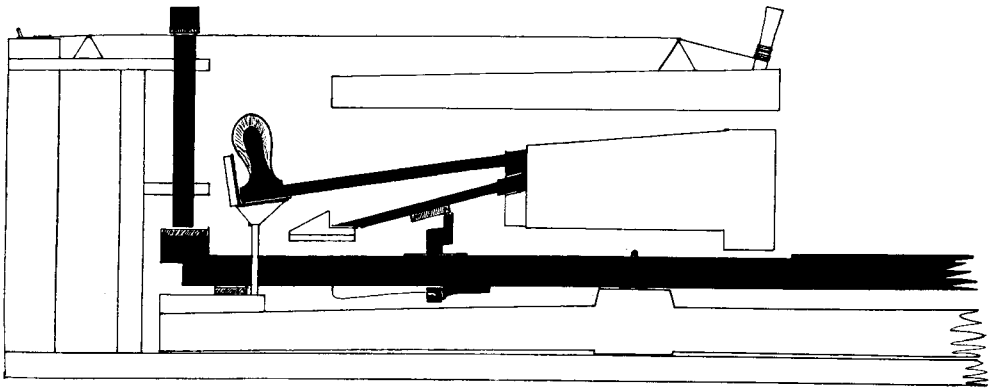
Das Bild stellt Bartolomeo Cristofori in einem prunkvollen palastartigen Saal dar. Geraffte Vorhänge geben zur Rechten den wirksamen Hintergrund, während man links durch ein offenes Hallenfenster die weite italienische Landschaft und in ihrer Mitte Florenz mit den charakteristischen Türmen und Kirchen erblickt. Cristofori steht in vornehmer, reicher Kleidung an seinen Hammerflügel gelehnt. Über den Flügel ist eine Konstruktion der Hammermechanik mit seiner Unterschrift gelegt. Der Maler nennt sich links unten auf dem Bild mit dem Siegel . Meine Bemühungen, den Monogrammisten zu entziffern, waren bisher vergeblich. Auch der Direktor des Kaiser Friedrich-Museums, der das Bild genau untersuchte, fand keinen bekannten Namen, der sich hinter 1726 dem Monogramm verbirgt. Es handelt sich ohne Frage um einen Florentiner Meister, der im Auftrage Ferdinands von Medici das Bildnis anfertigte.



Bartolomeo Cristofori, der Erfinder des Pianoforte (1655—1731)

Das Bild ist mit größter Sorgfalt gemalt. Nicht nur die charakteristischen Gesichtszüge mit den hochgeschwungenen Brauen und den eingezogenen Mundwinkeln sind bis in Einzelheiten ausgeführt, auch das im Hintergrund liegende Florenz und die Konstruktionszeichnung sind mit geradezu photographischer Treue ausgearbeitet. Der Maler muß für die Mechanik eine eigene Zeichnung Cristoforis zur Vorlage genommen haben, denn man kann seine Darstellung ohne weiteres übertragen und vergrößern. Diese Konstruktion, die ich auf umstehender Zeichnung gegeben habe[1], stellt Cristoforis Mechanik aus dem Jahre 1726 dar.

[1] Die Zeichnung hat der Restaurator der Berliner Musikinstrumentensammlung, Herr Adolf Hartmann, nach dem Bild angefertigt.



Wir wissen aus Leto Pulitis *Cenni Storici,* mit welcher Folgerichtigkeit Cristofori die Mechanik Schritt für Schritt vervollkommnet hat. Die schwerfällige Konstruktion von 1711 ist schon im Jahre 1720 so weit verbessert, daß die Hammer leicht und schnell an die Saiten schlagen und wieder zurückfallen (vgl. die Tafeln bei Puliti). Unsere Zeichnung bringt ein weiteres Glied in der ununterbrochenen Versuchsreihe Cristoforis: die Tastenauflage ist geblieben, die bewegliche Stoßzunge hat dagegen gegenüber der Konstruktion von 1720 eine andere Gestalt bekommen, sie ist nicht mehr nach links, sondern nach rechts gewinkelt, um den Treiber elastischer am hinteren Ende zu fassen. Ihre Konstruktion ist eleganter und einfacher geworden. Auch der Treiber ist anders befestigt; er liegt jetzt auf dem unteren Schenkel einer rechtwinklig geschnittenen Leiste auf und treibt mit dem gekantelten andern Ende den Hammer gegen die Saite. Der Hammer sieht gedrungener aus, sein Kern gleicht dem Oberglied des kleinen Fingers. Aufgefangen wird der Hammer von einer Auflage mit rechtwinklig angesetzter Leiste. Er liegt in diesem festen Winkel wohl gebettet und sicherer als in der früheren elastischen Fangvorrichtung. Die Drehung des Hammers bleibt hinter der Holzverkleidung verborgen. Stimmstock, Sattel und Saite haben ihre Lage ebenso behalten wie die Dämpfung. Gegenüber dieser Konstruktion hält sich die Mechanik des Leipziger Cristofori-Flügels (vgl. Katalog von Kinsky, S. 170f.) an eine andere Lösung, die die nußförmig geballten Hammer auf eine feste Auflage zurückfallen läßt. Wir haben also in unserm Bild eine spätere, bisher nicht bekannte Mechanik erhalten, die vielleicht die letzte Entwicklung der Konstruktion oder einen neuen, zur Ausführung bestimmten Entwurf bringt.

Von Cristofori ist bisher kein Bild bekannt geworden. Wenn wir aber die Schärfe, mit der alle Einzelheiten der Konstruktion oder des Florentiner Stadtbildes ausgemalt sind, zum Maßstab nehmen, dann können wir auch dem Porträt die Genauigkeit und Sicherheit einer Photographie zusprechen.

Die Aufspaltung der „Tonhöhe“ in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger

Von

(Schluß) Albert Wellek, Leipzig

7. Die Tonigkeiten-Theorie der Konsonanz und „Sukzessivkonsonanz“

Soweit nun Töne einzeln dastehen, gliedern sie sich in der einfachsten Weise nach 2^n (— unterschiedslos!). Im Zusammenhang hingegen — sowohl im melodischen wie im harmonischen — ist die Gliederungsweise wechselseitig bedingt durch die Schwingungsverhältnisse. Die Theorie der Tonigkeit führt so gleichzeitig zu einer Theorie der Tonfolgen und der Konsonanz. Die Intervallfarbe und folglich, im Zusammenklang, die Konsonanz der Oktave beruht ebenfalls auf einer Gliederung nach Vielfachen von 2 und wird deshalb als ein so Einfaches und Widerspruchsloses erlebt. Dahingegen schon die Quart erzwingt eine Gliederung der tieferen beteiligten Frequenz nicht mehr auf der Basis 2, sondern auf Basis 3, — der Triton nach Basis 5, usw.; d. h. mit absteigendem Konsonanzgrad kompliziert sich die Gliederung mehr und mehr. Vollends bei sukzessiven wie simultanen Tonmehrheiten kompliziert sich die Sache in der Regel sehr hoch; nur der Durdreiklang bleibt einfach (Basis 4). Bei Melodien und bei Harmoniefolgen wird eine Feldgliederung angenommen im Sinne der Tonalität. Das „Feld“, in dem die einzelnen Intervalle in Erscheinung treten, ist sozusagen vorgegliedert durch die Tonika (den Grundton); dementsprechend ist es z. B. schon in der gedachten physiologischen Gliederung durchaus zweierlei, ob etwa die Töne $g - c$ als Tonika — Subdominante oder aber als Dominante — Tonika aufeinanderfolgen, oder gar als 2. und 5. Stufe in *F*dur oder *f*moll, usf.

Sehr wesentlich ist an dieser Konsonanztheorie, daß sie, schon ihrem Ansatzpunkt nach, das Konsonanzphänomen nicht prinzipiell an das tatsächliche Zugleicherleben von Tonmehrheiten gebunden annimmt. In der Tat führt Hornbostel, wenn auch unter Anführungszeichen, den Terminus „Sukzessiv-Konsonanz“ ein: dasselbe Phänomen, das wir im Zusammenklang in ungleich größerer Ausgeprägtheit und Vollendung erleben, läßt sich nach ihm, sehr viel blasser, auch an aufeinanderfolgenden Tonverhältnissen feststellen.

Als das entscheidende Merkmal der Konsonanz wird von Hornbostel, nach dem Vorgange von Lipps, ein mehr oder weniger gutes „Zusammenpassen“ oder auch (positiv an der Dissonanz) ein „Widerstreit“ der beteiligten Töne angenommen[1]. „Phänomenal ist aber das Zusammenpassen nur dann als solches gegeben, sofern der Klang irgendwie als, wenn auch noch so einheitlicher, Komplex erscheint. Sonst zeigt sich an der Erscheinung nur die Wirkung eines Zusammen-

[1] Hornbostel, S. 717; vgl. Th. Lipps, Psychologische Studien ², Leipzig 1905, S. 148.

passens, die als Einheitlichkeit, Einfachheit, Ausgeglichenheit, Geschlossenheit oder deren Gegensätze charakterisiert werden kann." Es kann also, aber muß nicht, ein Zusammenpassen der Töne sein, d. h. phänomenales Zusammenpassen; allgemeiner ist es ein Zusammenpassen der Frequenzen (Gliederungen), also ein Objektives. Auch hier, wie gegenüber der Tonfolge, wird der Begriff der Konsonanz auf Erscheinungen ausgedehnt, bei denen erlebnismäßig nichts zusammenklingt, vielmehr in der Gleichzeitigkeit Einsheit gegeben ist, wenn auch auf dem Grunde einer objektiven Mehrheit. Wenn wir indessen von dem kritischen Falle absehen, wo die Einheitlichkeit zur Einsheit wird, so kann der Begriff des Zusammenpassens und des Widerstreits auch als das phänomenale Charakteristikum von Konsonanz und Dissonanz genommen werden. In der Tat wird ja vom ausreichend beanlagten („musikalischen") Hörer Konsonanz und Dissonanz stets als Komplexqualität im Sinne der Qualität eines auch irgendwie phänomenalen Komplexes gehabt, worunter zwar nicht jedenfalls eine „deutliche" und bewußte „Unterscheidung" der Glieder, oder überhaupt von Gliedern, zu verstehen ist — wie sehr eindringlich von F. Krueger[1] betont worden ist —, aber doch etwas anderes als eine nicht auflösbare Einsheit, in welcher Zwei- und Mehrklänge nur für den wenig Musikalischen verharren. Für diesen Normalfall des musikalischen Konsonanzerlebens gilt also das „Zusammenpassen" sowohl von der Bedingungsseite her wie von der Erlebnisseite — in welchem Doppelsinne der Begriff auch von Lipps gehandhabt wird.

Hornbostel führt den Begriff des Zusammenpassens ausdrücklich als bloßen Ersatz für den Stumpfschen Verschmelzungs-Begriff ein, den übrigens Stumpf selbst (nach mündlicher Äußerung) seit 1917 weitgehend modifiziert haben soll[2]. Richtig verstanden würde nach Hornbostel die „Verschmelzung" auf dieses Zusammenpassen hinauslaufen; aber zu leicht mißverständlich und zu oft schon mißverstanden sei sie nun einmal und wird deshalb von ihm in der Darstellung vermieden. „Analog" — sagt Hornbostel weiter[3] — „läßt sich bei Tonfolgen entweder an dem einheitlichen Phänomen ‚Tonschritt' die Glätte des Übergangs oder an dem Phänomen ‚Tonpaar' unmittelbar die Verwandtschaft der Töne, diese ebenfalls als ein Zusammenpassen, beobachten". Auch hier wird also von Hornbostel das Zusammenpassen sowohl erlebnismäßig wie bedingungsmäßig gemeint (denn es wird „beobachtet"), die „Sukzessivkonsonanz" nicht bloß erklärend, sondern auch beschreibend auf dieselbe Formel gebracht wie die tatsächliche Konsonanz. Statt des Oxymorons „Sukzessivkonsonanz" wird, synonym damit, der Terminus „Tonverwandtschaft" bevorzugt.

Tonverwandtschaft und Konsonanz sind also wohl graduell, nicht aber prinzipiell unterschieden, wenn auch zugegeben wird, daß bei konkreten Zwei- und Mehrklängen typische Momente des Zusammenklangs — der ganze Komplex der Interferenzerscheinungen — verstärkend und zugleich auch als Novum hinzutreten.

---

[1] Theorie der Konsonanz II, Wundts Psychol. Stud. 2, 1906, S. 211ff.

[2] Vgl. Stumpf, Die Sprachlaute, 1926, S. 281. Gerade das „Zusammenpassen" wird von Stumpf allerdings noch 1910, als Gegenstück zur „Verschmelzung" der Zweiklänge, der Zusammenstimmung an Mehrklängen („Konkordanz") vorbehalten (Konsonanz und Konkordanz, Z. f. Psychol. 58, S. 350).

[3] S. 718.

8. Hornbostel und Krueger: die beiden Aspekte des Konsonanzproblems

In seinen sehr knappen und umso prägnanteren historisch-kritischen Rückblicken zu dieser Konsonanztheorie bemüht sich Hornbostel (in der schon angedeuteten Weise) den Zusammenhang zu der Verschmelzungs-Theorie von Stumpf möglichst zu retten. Gleichwohl, wie er im übrigen auch anerkennt, greift seine Theorie wesentlich auf die Mikrorhythmen von Lipps zurück, denen nur freilich eine verhältnismäßig einfache physiologische Interpretation gegeben und das unmittelbar Widerspruchsvolle genommen ist. Von der unhaltbaren Annahme, daß für die rhythmische Gliederung nur die Schwingungsmaxima wirksam seien, ist ja Lipps selber unter der Wucht der Gegenargumente abgegangen. „Die Einflußlosigkeit der Phasenverschiebung“ an konsonierenden Frequenzen, die Lipps am schärfsten entgegengehalten worden war, wird bei Hornbostel einkalkuliert: „Die Konsonanz ist [physiologisch] gegeben durch das Zusammenpassen der Teilstrukturen als Ganze“ [1]; Superpositionen von Frequenzen gibt es im Gehirn auch nach Hornbostel nicht; es können sich beliebige Phasen zeitlich gegenüberstehen.

Bis auf Lipps geht ferner auch (abgesehen von dem Terminus „Zusammenpassen“) die parallele Behandlung von Konsonanz und Tonverwandtschaft, nach einem gemeinsamen Prinzip, zurück. Bei Lipps heißt letztere noch „Klangverwandtschaft“ — nach Helmholtz und Wundt —, wird aber, schon in seinem Frühwerk von 1883 [2], in Polemik gegen diese beiden, nicht mehr als Resultat von „direkter“ oder „indirekter“ Gemeinsamkeit von Obertönen, mithin eben als Tonverwandtschaft gefaßt und auf das Zusammenpassen der mikrorhythmischen Gliederungen zurückgeführt.

Wenn wir nun auch von der ganzen analogen (neo-Lippsischen) Gliederungstheorie bei Hornbostel absehen, so bleibt doch die Konsonanz bei ihm in dem oben formulierten Normalfalle das Resultat auch des phänomenalen Zusammenwirkens (und zwar Zusammenpassens) der Tonigkeiten, also zwar nicht der Primärtöne schlechthin, aber eines wesentlichsten Moments an ihnen.

Diese Auffassung nun ist es, der sich am schroffsten die Differenzton-Theorie der Konsonanz von Felix Krueger entgegenstellt; und doch ist die Kluft hiergegen nicht so tief und unüberbrückbar, wie es daraufhin scheinen könnte. Der Konsonanzbegriff bei Hornbostel und schon bei Stumpf ist bewußtermaßen eine Abstraktion: und zwar die äußerste Abstraktion, die in dieser Richtung durchführbar ist.

Nur so, zunächst, kann die Hornbostelsche „Sukzessivkonsonanz“ verstanden werden. Denn gewiß wird kein unbefangener Betrachter behaupten wollen, daß die bestimmte Art von Zusammenstimmung oder Nichtzusammenstimmung, wie wir sie an Tonschritten zweifellos erleben, schlechtweg dasselbe sei wie der Sonanzcharakter der entsprechenden Zweiklänge und erlebnismäßig, qualitativ in keiner andern Weise davon verschieden als durch geringere Ausgeprägtheit. Das Erlebnis des Zusammenklangs ist nun einmal eine Welt für sich gegenüber dem der Tonfolge; die Gemeinsamkeiten in der bestimmten Hinsicht der Zusammenstimmung sind nicht zu leugnen, aber verhältnismäßig doch recht entfernt, abstrakt. Zum Überfluß aber

[1] S. 726.

[2] Grundtatsachen des Seelenlebens, Bonn 1883, S. 271 u. anderwärts.

stimmt dieses Konsonanz-Analoge an Tonschritten den Konsonanzrängen nach mit der eigentlichen Konsonanz manchmal beiweitem nicht überein: wie dies besonders von den Sekunden (sie sind jedoch nur das schlagendste unter anderen Beispielen) schon von Krueger und von Stumpf übereinstimmend geltend gemacht worden ist[1]. Auch läßt sich eine solche qualitative Zusammen- oder Nichtzusammenstimmung auch an der Akkordfolge beobachten, zunächst am Akkordpaar (Akkordschritt), wo uns — z. B. beim authentischen und plagalischen Schluß — vorzügliche Stimmigkeit zwischen den beiden Akkorden gegeben scheint, während sie doch, in einen einzigen Zusammenklang zusammengezogen, scharf dissonieren würden.

Sehr ähnlich liegen die Dinge, zweitens, bei dem schon von Stumpf als Argument gegen die Kruegersche Konsonanztheorie herangezogenen Konsonanzerlebnis an getrenntohrigen Zweiklängen[2]. Diesbezüglich ist von uns bereits oben ausgeführt, im Zusammenhang mit den getrenntohrigen Schwebungen, daß für die Möglichkeit exakter dichotischer Reiztrennung bisher die Kopfknochenleitung, überdies aber auch die Luftleitung vielfach wesentlich unterschätzt worden ist[3]. Exakte Versuche mit dichotischen Zweiklängen, wie sie in der Literatur bisher noch nicht vorliegen[4], wurden vom Verfasser an zwei radioelektrischen Tongeneratoren von allerfeinst abstimmbarer und konstanter Frequenz und Stärke mit Hilfe von Telefonhörern vorgenommen, mit dem Ergebnis, daß mit einer verläßlich vollkommenen Trennung der Reize das Zweiklangerlebnis, oft auch das Tonerlebnis überhaupt, verschwindet. Bei verstimmten Primen und Sekunden sind die intrakraniellen Schwebungen (zugleich gegebenenfalls der Dissonanzcharakter) nur mit den Tönen selbst wegzubringen. Dabei macht es keinen Unterschied, ob man die Töne in minimalster Intensität in leicht anliegendem (mit dickem Schwämmchen isoliertem) Kopfhörer darbietet oder objektiv etwas weniger schwache Töne durch einen kleinen Luftzwischenraum einwirken läßt. Auch hierbei läßt sich die Lautheit so niedrig halten, daß beide Hörmuscheln, nahe aneinander vor ein Ohr gebracht, nichts vernehmen lassen, auch keine Schwebung. Mit allmählich vergrößerter Entfernung der (verteilten) Hörmuscheln von den Ohren nimmt parallel ab: die Schwebung, der positive Sonanzcharakter, der Zweiklangseindruck überhaupt, und die Lautheit des Ganzen bis zur schließlichen Unhörbarkeit. Etwas weniger hartnäckig erweisen sich, begreiflicherweise, die schon bei normaler (Luft-) Interferenz weniger aufdringlichen (weil nicht von den Primärtönen herrührenden) Rauhigkeiten etwa an der großen Septim. Auch sie fallen in der beschriebenen Darbietung erst dann unter die Schwelle, wenn die Töne bereits außerordentlich leise sind. Die beiden Töne erscheinen sodann durch die ungleiche Lokalisation verhältnismäßig beziehungslos. Gleichwohl sperren sie sich qualitativ gegen einander, wie zwei feindliche Prinzipien, wesentlich so wie in der Sukzession. Nach diesem Kriterium des Zusammenstimmens bleiben Konsonanz und Dissonanz

[1] Krueger a. a. O. S. 246; Stumpf, Konsonanz u. Konkordanz, a. a. O. S. 328f. — Wir kommen auf diesen wichtigen Punkt im folgenden Abschnitt zurück.

[2] Stumpf, Differenztöne und Konsonanz. Z. f. Psychol. 39, 1909, S. 97f. S. auch schon: Konsonanz und Dissonanz, Beitr. z. Akustik u. Musikwissenschaft 1, 1898, S. 8ff.

[3] Auch der durch die Luft vom einen Ohr zum andern dringende Schall kann als solcher unterschwellig sein und trotzdem an einem schwachen zweiten Ton noch merkliche Interferenz hervorrufen oder fördern.

[4] S. Hornbostel, S. 718.

— etwa Oktave und Septimen — noch deutlich und mühelos unterscheidbar, ebenso wie in der Aufeinanderfolge auch. In der Tat läßt sich dieses eigentümlich verblaßte, verhältnismäßig „neutrale" Sonanzerlebnis am besten dahin beschreiben, daß es so ist, als ob zwei aufeinanderfolgende Töne mit ihrer spezifischen Spannung oder Zusammenstimmung einander (paradoxer Weise) gleichzeitig gegenüberstünden; wozu auch beitragen mag, daß tatsächlich ein Hin- und Herwandern der „Aufmerksamkeit" zwischen den beiden Tönen vielfach nötig ist, um sie überhaupt zueinander in Beziehung zu bringen[1]. Auf keinen Fall aber kann gesagt werden, daß diese Art Sonanzerlebnis sich von dem an normalen Zweiklängen nicht anders unterscheide als durch geringere Ausgeprägtheit und etwa den durch die Lokalisation bedingten Fortfall der Verschmelzung. Und jedenfalls sind getrenntohrige Zweiklänge der musikalischen Wirklichkeit fremd; wir hören im Leben niemals — und schon bei Versuchen meist eben nur annähernd — getrenntohrig und in der Musik überwiegend in Mehrklängen, welch letztere sich überhaupt nicht in einer analogen Weise verabstrahieren ließen: da ja die Natur, blind für die Forderungen der Wissenschaft, versäumt hat, uns mit drei oder sechs oder sieben Ohren auszurüsten.

Wie die Dinge liegen, bleibt es von unbedingt fundamentaler Bedeutung für das Wesen der Konsonanz, daß sie sich bei konkreten und folglich interferierenden Zusammenklängen in erschöpfender und schlechthin unangreifbarer Weise aus den Interferenzerscheinungen begründen läßt nach strengen Gesetzmäßigkeiten der Anordnung und Wechselwirkung der Teilerscheinungen: wie dies Krueger in jahrelanger Arbeit in so scharfsinniger und eindrucksvoller Weise getan hat[2]. Wenn sich hier also zwei in sich geschlossene Systeme der Konsonanzerklärung gegenüberstehen, so liegt die notwendige Lösung ihres Gegensatzes darin, daß sie einander fordern. Eine seelisch-strukturell so ungeheuer tiefgreifende Erlebnistatsache wie die der Harmonie, welche die vielleicht tiefste unserer modernen Künste von Grund auf fundiert, kann und wird nicht aus einem einzigen Prinzip erschöpfend erklärbar sein, vielmehr müssen mehrere, sehr verschieden angelegte Prinzipien zu ihrer Erklärung ineinandergreifen. (Es ist dies ein Gedanke, den Johannes Rudert ganz allgemein den seelischen Tatsachen gegenüber vertritt). Nur so wird die lebenswirkliche Vielgestalt gerade des eigentlichen Konsonanzphänomens verständlich. Es ist und bleibt unmöglich, eine Reihe von Tatsachen, die dem konkreten Konsonanzerleben wesentlichste Züge geben, anders als aus den Kombinationserscheinungen zu erklären, wie Krueger zwingend bewiesen hat. Dazu gehören die musikalisch eminent wichtigen Verschiedenheiten des Sonanzcharakters in den verschiedenen Frequenzlagen; die geringere Ausgeprägtheit der Dissonanz — das Verträglichere — der Oktaverweiterungen bei Zwei-

[1] Man könnte sogar umgekehrt demjenigen, der an der Existenz der „Sukzessivkonsonanz" zweifelt, das Gemeinte an dichotischen Zweiklängen begreiflich machen. — Die Frage, ob in den Konsonanzrängen getrenntohrig gegenüber beidohrig Verschiedenheiten bestehen, bleibt weiteren Versuchen vorbehalten. Diese werden jedoch über die Schwierigkeit nicht hinwegkommen können, daß Sekunden in sehr weitgehender dichotischer Trennung überhaupt nicht herzustellen sind.

[2] Krueger in Wundts Philos. Stud. Bd. 16, 1900, 307—80, 568—663; Bd. 17, 1901, 185—310; Arch. f. d. ges. Psychol. 1903, Bd. 1, 205—57, Bd. 2, 1—80; Wundts Psychol. Stud. Bd. 1, 1906, 305—87, Bd. 2, 1906, 205—55; Bd. 4, 1908, 201—82, Bd. 5, 1910, 299—411; Journ. of Philos., Psychol. Sc. Meth. 10, 1913, p. 158—60.

klängen; der positive Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz, der nicht das eine nur aus der Abwesenheit des andern verstehen läßt; — und auch die Konsonanzgrade lassen sich von hier aus im einzelnen schärfer bestimmen und begründen als bloß aus der Komplikation des primären Frequenzverhältnisses. Nach der Tonigkeitstheorie müßte der Sonanzcharakter in musikalischen Randlagen wohl weniger ausgeprägt, also „neutraler" sein, nicht aber, wie Krueger gezeigt hat[1], in der Tiefe verschärft, dissonanter. Und was den qualitativen Gegensatz ausgesprochener Konsonanz und Dissonanz ausmacht, wird aus dieser wie aus allen ähnlichen Theorien nicht begreiflich, die nur eine fortschreitende Komplikation des Frequenzverhältnisses (oder der „Gliederungen") mit absteigendem Konsonanzgrade in stetigem Übergange konstatieren. Für diese und ähnliche Tatbestände genügt es nicht zu sagen, was Hornbostel selbst von Ober- und Differenztönen hervorhebt[2]: „Wenn sie da sind und sofern sie zusammenfallen, also verstärkt da sind, erhöhen sie die Prägnanz der Gesamtstruktur und damit die Festigkeit, Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Erscheinung". Die Interferenztatsachen modifizieren auch ganz entscheidend die Erscheinung selbst, und diese bleibt im normalen Zugleich etwas *sui generis* gegenüber der Stimmigkeit am dichotischen Zweiklang und am Tonschritt und in dieser ihrer Besonderheit am geschlossensten deutbar eben aus den Kombinationserscheinungen.

Die Frage nach der Existenz der Differenztöne dürfte in der Diskussion heute nicht mehr weit vorgeschoben werden. Von Stumpf und seinen Mitbeobachtern sind unter allen Umständen zwar nur D_1 und D_2 festgestellt worden, D_3 und D_4 aber immerhin in besonderen Fällen, D_3 regelmäßig bei Primärtönen oberhalb 4000 H[3]. Schon das Vorhandensein des D_2 (das von niemand in Frage gezogen wird) läßt indessen die objektive (physiologische) Existenz weiterer Differenztöne zwingend deduzieren. Wenn es nur D_1 gäbe, d. i. den Differenzton der beiden Primärtöne, dann könnte eine Grenze gezogen und angenommen werden, daß nur die Primärtöne selbst einen Differenzton erzeugten. D_2 jedoch ergibt sich bereits aus der Überlagerung des tieferen Primärtons (P_1) mit D_1, und es bleibt von da aus nicht abzusehen, warum nicht die sämtlichen übrigen möglichen Interferenzen sich in analoger Weise auswirken sollten, ja müßten, wenn auch gewiß z. T. in untermerklicher (oder wenigstens für die meisten Beobachter untermerklicher) Intensität. Insofern sind selbst die von Krueger im letzten Stadium seiner Theorie mit Vorbehalt eingeführten „theoretischen" Differenztöne D_6 und D_{III}[4] unbedingt zulässige Erklärungsmöglichkeiten, um so viel mehr D_5, der gleichfalls von Krueger so wenig wie von Stumpf unmittelbar durch das Gehör festgestellt werden konnte, für deren Existenz aber von ihm mittelbare Beweise beigebracht wurden.

Andrerseits bleibt gegenüber der Kruegerschen Theorie zu bedenken, daß sie,

---

[1] Theorie der Konsonanz III u. IV. Psychol. Stud. Bd. 4, S. 226ff, 235, 250f., 264; Bd. 5, S. 337.

[2] Hornbostel, S. 719.

[3] Stumpf, Beobachtungen über Kombinationstöne, Beitr. z. Akust. u. Musikwissenschaft 5, S. 87; Differenztöne und Konsonanz, ebd. 6, S. 163. — Die Abkürzungen bedeuten den Differenzton von der „Ordnung" der Indexzahl (Krueger). Analog werden der tiefere und der höhere Primärton als P_1 und P_2 bezeichnet.

[4] $P_2 - D_2$, d. h. die Differenz zwischen dem oberen Primärton und dem 2. Differenzton. Vgl. Krueger, Theorie d. Konsonanz IV, 1910, S. 330f.

historisch, vor der „Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe“ steht und also heute diese umwälzende tonpsychologische Einsicht einzubeziehen hätte. An dem Krueger-schen Erklärungssystem kann zwar dadurch nichts geändert werden, wohl aber an einzelnen Formulierungen, besonders soweit es sich um den Alleinanspruch des Erklärungsprinzips der Kombinationserscheinungen handelt und um die Auffassung, daß in den Primärtönen als solchen die Konsonanz in keiner Weise (mit) angelegt sei. Wenn auch die Tonigkeit an leisen Tönen unausgeprägt ist, so ist sie doch auch in selbständig überhaupt nicht wahrgenommenen Tönen irgendwie wirksam: wie das Phänomen der „Klangfarbe“ beweist, für deren „Solchheit“ gerade die Tonigkeiten viel mehr als die Helligkeiten der Teiltöne verantwortlich zu machen sein werden (eine Frage, auf die wir hier nicht eingehen können[1]). Gerade mit der Klangfarbe wird nun die Komplexqualität der Zusammenklänge, die nach Krueger den Sonanzcharakter ausmacht, von ihm immer wieder verglichen. Andrerseits wird die Tonigkeit in den Primärtönen eines Zusammenklangs unter normalen Bedingungen deutlich erlebt; und die Beobachtung an Tonfolgen, z. T. auch an getrenntohrigen Zweiklängen, lehrt, daß die Tonigkeiten von bestimmter eigentümlicher „Solchheit“ sind, die sie im bestimmten Zueinander in bestimmter Weise verträglich oder unverträglich erscheinen läßt. Wenn nun auch diese Qualitäten im Zusammenklang in umfassendere Ganzqualitäten eingehen, so werden sie deshalb doch in ihrer Eigenart nicht völlig verloren gehen, sondern weiter, ob auch eingebettet, vorhanden sein. Es kann also nicht wohl bezweifelt werden, daß diese in den Primärtönen selbst, nämlich durch deren Tonigkeiten, angelegten Qualitäten mehr oder minder gut zusammenstimmen werden und durch dieses ihr Zueinanderstimmen über das Konsonanzerlebnis mitentscheiden müssen.

In diesem Sinne läßt sich das von Stumpf[2] zuletzt gegen Krueger ausgespielte Beispiel der Vielfachoktaven geltend machen: die Tatsache nämlich, daß mehrfach übereinandergestaffelte Oktavzusammenklänge trotz der größeren „Mehrheitlichkeit“ (Gliederzahl) nicht weniger konsonant wirken als ein einfacher Oktavzweiklang, — und überhaupt die von Stumpf und Krueger übereinstimmend betonte einzigartige Sonderstellung der Oktave, auch als Sonanz, gegenüber allen anderen Sonanzen[3]; ferner die Tatsache, daß selbst in sehr hoher Lage die Konsonanz sich nicht gänzlich (wenn auch immer in gewissem Maße) neutralisiert, sogar bei reinen Sinustönen[4]. Bei Vielfachoktaven liegen die Töne weit und symmetrisch, in gleichen Breiten, von einander; und durch die Gemeinsamkeit der Tonigkeit wird ihre Mehrheitlichkeit im wesentlichsten Punkte aufgehoben. Diese Frage: ob ähnliche oder vollends gleiche oder aber unähnliche (sich widerstreitende) Tonigkeiten 1. in den Primärtönen und 2. auch in den Kombinationstönen gegeben sind, wird zweifellos für das Konsonanz-

[1] Über eine Mehr-Komponenten-Theorie der Klangfarbe s. am Schluß (S. 552f.).

[2] Differenztöne und Konsonanz, Beitr. 6, S. 157f.

[3] Vgl. Stumpf, Beitr. 1, S. 82; Krueger a. a. O. IV, 1910, S. 308.

[4] Die von Stumpf (Beitr. 6, S. 161f.) angeführten, natürlich sehr zahlreichen und noch beliebig vermehrbaren Beispiele aus der praktischen Musik zählen hier nicht wohl mit, weil dies durchwegs obertonhaltige Klänge sind, deren Interferenzen, ob auch sehr hoch und darum wenig deutlich, hier zur Erklärung im Sinne Kruegers bereitstehen. Zudem stehen solche extrem hohe Zusammenklänge kaum je einzeln da, so daß sie durch den Gestaltzusammenhang des Sukzessivganzen verständlicher und prägnanter werden.

erlebnis gerade auch unter dem Gesichtspunkt der Differenztontheorie von Belang sein, die in der Konsonanz schon der Zweiklänge eine klangfarbenartige Akkordfarbe, d. h. eben Zusammenwirkung von Tonigkeiten, erblickt.

Die Richtigkeit unserer Auffassung erkennt von seiner Seite Hornbostel indirekt an, wenn er nur nebenbei ausspricht[1]:

> „Hinzutreten oder Wegfall von Tönen setzt strenggenommen in jedem Fall neue Bedingungen, und insofern haben auch Ober- und Kombinationstöne Einfluß auf den Konsonanzgrad. Mann kann nicht eigentlich sagen, ein Zweiklang aus einfachen Tönen werde im Zusammensein mit anderen verändert, noch weniger, er bleibe unverändert; sondern aus dem Zweiklang wird eben ein Mehrklang, dessen Konsonanz durch alle beteiligten Strukturen [d. h. Gliederungen] und ihr Zusammenpassen zu einem Ganzen bestimmt ist".

Es ist eben in diesem Sinne schon jeder unter normalen Bedingungen gehörte Zweiklang ein Mehrklang eigener Art, er hat, mit Hornbostel zu reden, eine Akkordfarbe; und diese ist schon deshalb eine andere als die Intervallfarbe an den beiden Primärtönen, weil sie eine Akkordfarbe, nicht mehr bloß eine Intervallfarbe ist. (Es versteht sich aber, daß wir für gewöhnlich den Begriff der Intervallfarbe so weit nicht einengen werden.)

Andrerseits gibt Hornbostel auch an anderer Stelle an[2], daß bei konkreten Zusammenklängen die Grundperiode für die von ihm angenommenen Gliederungen „durch einen Differenzton", gemeint (in der Regel) den der „ersten Ordnung" (D_1), gegeben sein könne, wenn auch nicht müsse. Da dieser tiefste Ton des Kombinationstongebäudes, soweit er nicht unter die untere Hörgrenze oder (im Falle der Oktave) mit dem ersten Primärton zusammenfällt, stets gesondert vorhanden (meist auch heraushörbar) ist, so bleibt die Frage, für welche Fälle die Hornbostelsche Aussage gelten soll und für welche nicht, und ob und wo hier überhaupt eine Grenze gezogen werden kann. Vielleicht wird vielmehr von der Hornbostelschen Position aus angenommen werden müssen, daß immer der tiefste Ton des Zusammenklanggebäudes, mithin, abgesehen von extrem tiefer Lage, ein Differenzton (meist D_1) die Grundperiode für die „Gliederung" wird hergeben müssen, wobei nur der Oktavzweiklang seine bedeutsame Ausnahmestellung einnähme. Dies nun würde, von der Gegenseite, auf dasselbe hinauslaufen wie unsere obige Feststellung, daß die Wirksamkeit der Tonigkeiten in den Differenztönen bedacht werden muß: hier nicht nach ihrer erlebnismäßigen, sondern nach ihrer hypothetisch gesetzten physiologischen Wirksamkeit hin.

Soviel die Tonigkeit als Erlebnis betrifft, bleibt der Einwand offen (wenn auch nicht entscheidend), daß, genetisch gesehen, die spezifischen Qualitäten der Tonigkeiten, wo nicht gar das Tonigkeitserlebnis überhaupt, nur in unserer neueren abendländischen Musikentwicklung zu finden und hier durch die aus den Zusammenklängen gewonnenen Erfahrungen bestimmt seien. In gewissem Grade mag dies tatsächlich zutreffen; zum wenigsten muß zugestanden werden, daß die harmonische Musik zur Durchbildung und Verfestigung dieser qualitativen Verhältnisse wesentlich beigetragen hat und weiter beiträgt. Allein, andrerseits ist sich die vergleichende Musikwissenschaft

[1] S. 724f. (Die beiden ersten Sperrungen von mir.)
[2] S. 719.

heute darin einig, daß auch in streng einstimmigen Musikkulturen nicht bloß (durchgehends) die Oktave, sondern auch die Quint und Quart als ausgezeichnete Tonschritte anzutreffen sind. Und überdies, wo immer ein, auch nur einstimmig angewandtes, „Tonsystem“, also eine Auswahl ganz bestimmter Tonstufen sich herausbildet, werden die so herausgehobenen Töne auch in ein System qualitativer Beziehungen eintreten (das vielfach ja sehr weit von dem unseren abweichen mag). Nicht anders lehrt uns die Erfahrung auf anderen Sinnesgebieten oder z. B. in der Denkpsychologie.

Wir dürfen unsere Überlegungen dahin zusammenfassen, daß beide Konsonanztheorien — die Interferenztheorie und die Tonigkeitstheorie — schon rein tatsachenmäßig ineinandergreifen. In diesem Sinne spricht auch noch die von Hornbostel hervorgehobene Tatsache, daß Tonigkeit an obertonreichen Klängen viel ausgeprägter ist als an einfachen Tönen[1]: woraus, gerade von seiner Position aus, folgt, daß primär schon das Vorhandensein von Obertönen, nicht gerade (wie Helmholtz wollte) ihr Zusammenfallen und Zusammenprallen — das ist für gewisse (seltene) Fälle widerlegt —, für die Ausgeprägtheit konkreter Konsonanz entscheidend sein muß.

Es sind eben beide Erscheinungen: die Zusammenstimmung der Tonigkeiten und die des Kombinationstonaufbaus, teleologisch interpretiert, auf dasselbe Ziel hin angelegt, einander parallellaufend und sozusagen in die Hände arbeitend. Es dürfte im Psychologischen, nicht bloß für dieses Beispiel, sondern weit allgemeiner, die analoge Erfahrung gelten wie in der Biologie: daß von der Natur dasselbe „Ziel“ gleichzeitig auf mehreren Wegen erreicht wird[2]. So nimmt es sich tatsächlich auch für die Betrachtung der Verträglichkeit und Unverträglichkeit der Töne im dichotischen Zweiklang (weniger deutlich auch am Tonschritt) aus: es wird irgendwie unmittelbar klar, nicht etwa bloß auf „assoziativen“ oder gedanklichen Umwegen, daß die hierbei zueinander stimmigen Töne gleichsam vorgebildet sind, bei gewöhnlichem Zugleichhören eine von den Interferenzerscheinungen durchgebildete Konsonanz, und umgekehrt, bei Umstimmigkeit, eine durch Interferenz verschärfte Dissonanz zu bilden. (Dies allerdings nicht ohne Ausnahmen: auf welche wir noch zurückkommen werden.)

Wir können, nach alledem, mit gutem Sinne von einem doppelten Aspekt des Konsonanzproblems reden, dessen einen die Kruegersche, dessen anderen die Hornbostelsche Theorie erfaßt. Das Konsonanzphänomen samt seinen Analogien in der Tonfolge und bei (praktisch) streng getrennter Reizung der beiden Ohren aus einem einzigen Prinzip zu erklären, kann nur so weit gelingen, als diese Erscheinungen sich tatsächlich decken. Es zeigt sich indes, daß das Gemeinsame etwas verhältnismäßig Abstraktes, d. h. im Erlebnis nur eine Seite dessen ist was wir Konsonanz nennen. Schon daß die „Sukzessivkonsonanz“, besser: die Stimmigkeit in der Tonfolge, desgleichen die in der Dichotie, von dem Hornbostelschen Aspekt ganz erfaßt wird, die eigentliche Konsonanz aber nur nach ihrer einen Seite: schon dies allein macht einen wesentlichen, nicht bloß gradmäßigen Unterschied aus zwischen

[1] Ebd.: „Die Tonigkeit ist deutlicher bei scharfen und reichen Klängen als bei Sinustönen“. — Hier würde die erwähnte Ewaldsche Theorie der „Schallbilder“ eine physiologische Erklärung bieten; denn das Ineinandergreifen der Schallbilder, worauf das Oktavenphänomen und überhaupt (sinngemäß interpretiert) das Tonigkeitserlebnis in der Relation beruhen soll, ist nach Ewald zwischen obertonreichen Klängen stärker und inniger.

[2] Vgl. M. Gildemeister in der Z. f. Hals-, Nasen- u. Ohrenheilk. 27, 1930, S. 328.

diesen verschiedenen Erscheinungsweisen der Zusammenstimmung von Tönen. Es mag in gewissem Grade Definitionsfrage sein; aber sie alle unter dem Begriff der „Konsonanz" zusammenzufassen scheint demgegenüber, von den sinnlichen Erlebnissen aus gesehen, nicht ratsam: denn gerade die eigentliche Konsonanz paßt nur zum Teil darunter. Es wäre demnach die Hornbostelsche Theorie eine Theorie der Stimmigkeit und Unstimmigkeit, die Kruegersche eine der Konsonanz, die allerdings die Stimmigkeit im Hornbostelschen Sinne erst noch mit einzubeziehen hätte.

Die Tatsachen sind eben so eigenartig und wunderbar ineinandergebaut, daß, von welcher Seite immer man richtig und klar ansetzt, man zum selben Ergebnis gelangen muß. Es sind dieselben Töne oder Tonverhältnisse, die

1. phänomenal,
2. zahlenmäßig im akustischen Schwingungsverhältnis,
3. vielleicht in analogen zentral-physiologischen Gliederungen,
4. in dem Grade der Deckung der „Schallbilder" auf der Basilarmembran nach Ewald oder Gildemeister und Koch,
5. in und mit den zwischen ihnen entstehenden Kombinationstönen (die Folge und Ausdruck des Schwingungsverhältnisses sind),
6. bei vorhandenem normalem Obertonaufbau auch in diesem

am besten oder am schlechtesten zusammenstimmen; womit

7. auch Schwebung und Rauhigkeit in gewissem Grade parallel gehen.

9. Zur Kritik der Hornbostelschen Konsonanztheorie

Wir sind hiermit bereits in die Kritik der referierten Lehren Hornbostels eingetreten. Wir wollen hierin das schon Begonnene zuendeführen und uns in diesem Rahmen, aus Raumrücksichten, darauf beschränken, dieses schwierigste und umstrittenste Problem, das der Konsonanz, noch etwas weiter zu verfolgen.

Hier sei aber noch das eine betont. Die Hornbostelsche Theorie der Tonigkeit bedeutet nicht etwa einen Versuch, das Unerklärbare zu erklären, nämlich die Eigenart der musikalischen Farbtöne, der *c*-Qualität, *cis*-Qualität usf., von der physischen Seite her zu begründen. Jeder Einzelton — ob er nun *c* ist oder *cis* — gliedert sich *eo ipso* nach 2^n; dagegen im Zusammenhang oder Zusammenklang kann ihm eine ganz andere Gliederung sozusagen aufgezwungen werden. Die Tonigkeit als Qualität bleibt demnach so irrational wie die „Solchheit" der Farbe im Spektrum und wird es wohl immer bleiben. Ein Übergriff der „erklärenden Methode" liegt bei Hornbostel nicht vor.

Die uralte und zweifellos bedeutsame Einsicht, daß Konsonanz und Dissonanz irgendwie mit einfachen und komplizierten Zahlenverhältnissen zusammenhängen, wird durch die Verschiebung vom Physikalischen ins Physiologische bei Hornbostel in wohltuender Weise den naheliegenden Einwänden etwas entrückt, die von der Schwellentatsache herkommen. Wir meinen damit die Tatsache, daß kleine Abweichungen von den idealen mathematischen Zahlenverhältnissen für das Ohr den Eindruck der Konsonanz nicht nur nicht beeinträchtigen, sondern sogar verbessern; es erscheinen nämlich objektiv etwas übergroße Konsonanzen als die besten. Hier nun — etwa bei der Oktave 200:401 — ist das Zahlenverhältnis sehr viel irrationaler als bei den schärfsten Dissonanzen, sofern diese akustisch „rein" genommen werden.

Wenn man nun schon einmal zentrale Gliederungen annimmt, wie Hornbostel es tut, so kann man auch ein Übriges tun und die zusätzliche Annahme treffen, daß das „Zusammenpassen“ dieser Gliederungen an kleine objektive Ungenauigkeiten (Tempoverschiebungen) nicht gebunden sei, dergleichen vielmehr sozusagen vernachlässigt werde. Solche „Anpassung der Strukturen“ (d. h. Gliederungen), sagt Hornbostel[1], „setzt keineswegs eine zentrale Änderung der Frequenzen voraus“; diese sollen ja vielmehr genauestens erhalten bleiben. Die Gliederungen 200 und 401 passen nur „offenbar“ zentral noch sehr gut zusammen, nämlich sogar besser als 200 und 400; mit andern Worten: es bleibt bei dem Paradox, daß am besten zusammenpaßt, was objektiv zahlenmäßig am schlechtesten zusammenpaßt. — Auch hier wird daran erinnert werden müssen, daß die fraglichen Tatsachen — die ja so schwerlich erklärt, weit eher nur umbenannt werden — nach der Kruegerschen Konsonanztheorie sich verhältnismäßig einfach und vollständig (aus Zwischentonbildung usw.) erklären lassen.

Es darf ferner darauf hingewiesen werden, daß in der Ewaldschen Hörtheorie eine ebenfalls physiologische Theorie der Tonigkeit (wie wir heute sagen würden), und, von da aus, der Konsonanz in flüchtigen Umrissen angelegt ist, die auf zwar stark angezweifelten, aber immerhin doch auf experimentellen Befunden aufbaut. Sie würde sich wesentlich in derselben Richtung durchführen lassen wie die Hornbostelsche Gliederungshypothese: es würden nur gleichsam mikroskopische Oszillogramme auf der Basilarmembran anstelle der Mikrorhythmen zu setzen sein[2]. Auch diese Theorie würde eine Tonigkeitstheorie der Konsonanz ergeben, ohne prinzipielle Scheidung gegen die Stimmigkeit an Tonschritten, also der Verbindung mit der Kruegerschen Theorie bedürftig sein.

Was nun die Erlebnisseite betrifft, so scheint uns bei Hornbostel durchaus das Richtige getroffen, aber vielleicht der letzte Schritt noch nicht getan. Vor allem ist „Tonverwandtschaft“ dem Wortsinne nach kein phänomenologischer oder zummindesten kein phänomenologisch eindeutiger, sondern eigentlich ein theoretischer Begriff; während er etwas Phänomenales — das mehr oder minder gute Zusammenpassen von Tönen in der Aufeinanderfolge — bezeichnen soll. Er hat ja auch seinen Hintergrund in der Musiktheorie, d. h. in der Harmonie- und Modulationslehre: in der vielerörterten und so hervorragend wichtigen Verwandtschaft der Tonarten, oder auch der Einzelharmonien, nach Quinten und Terzen. Es wird bei Hornbostel nicht durchwegs klar, wie weit dieser Begriff der Verwandtschaft mit „Ähnlichkeit“ gleichgesetzt gedacht ist. Ist er dies — so daß eine phänomenale Ähnlichkeit unter Tönen gemeint wäre —, so ist zwar gewiß, daß solche Tonähnlichkeit in der Tonfolge deutlicher in Erscheinung treten wird als im Zugleich; aber es bleibt nicht abzusehen, warum dieser Begriff für die Tonfolge vorbehalten und sogar als *terminus technicus* für die Tonfolgenstimmigkeit verwendet werden sollte. Es muß auffallen, daß bei Hornbostel im allgemeinen der Begriff der Tonähnlich-

[1] S. 721.

[2] Vgl. S. 484, Anm. 1 u. 2. — Ewald selbst hat diese Möglichkeiten nur ganz vorläufig umrissen (in seiner ersten Mitteilung: Arch. f. d. ges. Physiol. 76, 1899, S. 160ff., 185ff.). Auch er denkt ausdrücklich an ein „Zusammenpassen“ von „physischen Gestalten“. Das phänomenale Zueinanderpassen ist für ihn ein physikalisches Aufeinanderpassen der Erregungsbilder auf der Basilarmembran.

keit auf das Oktavenphänomen beschränkt bleibt und in diesem Sinne gegen „Tonverwandtschaft“ (welche zwischen beliebigen Tönen angenommen wird) abgehoben scheint. Doch heißt es einmal, dem entgegen[1]: „Hinsichtlich der Tonigkeit erscheint auch ein einfacher Ton seinen Quinten und Quarten ähnlich, wenn auch nicht gleich, wie seinen Oktaven“. Diese Auffassung ist, noch ohne den Begriff der Tonigkeit, schon von Ebbinghaus, Natorp u. a. vertreten, dann im Hinblick auf die Tonigkeit von Stumpf[2] des näheren diskutiert (und allerdings abgelehnt) worden.

Hier nun liegen m. E. Tatsachen und Probleme von größter Tragweite. Mehrjährige umfassende gehörpsychologische Beobachtungen haben mir immer wieder in der schlagendsten Weise gezeigt, daß sowohl den Verwandtschaften der Tonarten wie auch denen der Töne etwas unmittelbar Phänomenales, und zwar Komplexqualitatives zugrunde liegt, nämlich eine unmittelbare erlebnismäßige Ähnlichkeit. (Wenn dagegen in den üblichen Harmonielehren die Quintenverwandtschaft unter Tonarten nach dem Gesichtspunkt begründet zu werden pflegt, daß ihnen im Quintenverhältnis alle Töne „leitereigen“ gemeinsam sind bis auf je einen einzigen, so muß das wohl als eine etwas „atomistische“ Erklärung anmuten.) In einer bestimmten Hinsicht erscheinen Töne und Tonarten im Sinne etwa der Konsonanzrangreihe einander ähnlich und unähnlich, also nicht im Sinne ihrer Benachbarung in der Tonhöhenreihe (nach der sie in anderer Hinsicht gleichfalls ähnlich scheinen), sondern dem entgegengesetzt; so daß der Schluß naheliegt, daß es sich hier um Ähnlichkeiten der Tonigkeiten handeln muß. In der Tat werden diese Ähnlichkeiten auch von verschiedenen Menschen sehr verschieden eindringlich erlebt, und dies je nach dem Gehörtyp (in dem von mir aufgezeigten Sinne) so, daß der auf Tonigkeit gerichtete sie am unmittelbarsten und lebhaftesten hat[3]. Dies besagt jedoch nicht, daß diese Tonigkeiten-Ähnlichkeiten nicht jedem Musikalischen erlebbar (also so weit „allgemeinpsychologische“ Tatsachen) wären; es ist nur eben abhängig von seinem typologisch bedingten Verhältnis zum Tonigkeitserlebnis überhaupt, ob ihm diese qualitativen Tatsachen unmittelbar einsichtig sind oder ob es erst eines besonderen Einstellungsprozesses bedarf, um sie ihm zu erschließen. Das Wissen um die Quintenähnlichkeit geht denn auch bis auf Aristoteles zurück (wie gerade Stumpf hervorhebt[4]); ihre psychologischen Auswirkungen lassen sich vollends noch weiter zurückverfolgen[5]. Hat man einmal die Oktavenähnlichkeit und ihre Deutung aus der Gemeinsamkeit der Tonigkeiten akzeptiert, so muß ja schon prinzipiell die Frage naheliegen, ob es nicht auch neben der Oktave derartige nicht-

[1] S. 715 (Auszeichnung von mir).

[2] Schon Tonps. II, 198ff.; ausführlicher: 6. Kongr. f. exp. Psychol. 1914 (Beitr. z. Akust. 8, 1915), S. 322ff. Hier wird auch Hornbostel als Vertreter dieser Anschauung genannt. — Auch dem Verf. gegenüber wurden von Prof. v. Hornbostel, brieflich und gesprächsweise, Verwandtschaft und Ähnlichkeit ohne weiteres gleichgesetzt und die Bedeutung der Tonähnlichkeit betont. — „Klangverwandtschaft“ wird übrigens als erlebte „Ähnlichkeit“ schon von Helmholtz gedacht (Tonempfindungen 4, S. 423, 584, 595).

[3] S. unten S. 553, Anm. 2.

[4] S. die vorletzte Anm.

[5] Vgl. Wellek, Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft, ZMW XI, 1929, S. 482f.; auch: Das Doppelempfinden im abendländischen Altertum und Mittelalter, Arch. f. d. ges. Psychol. 80, 1931, S. 151.

lineare Ähnlichkeitsbeziehungen unter Tönen gibt: wenn auch weniger auffällige. Namentlich wenn man, mit Hornbostel, die Auffassung zuläßt, daß die Tonigkeit in den Oktavtönen nicht schlechtweg dieselbe, sondern nur annähernd gleich, also maximal ähnlich ist, drängt sich die Frage auf, ob es nicht auch andere, geringere Annäherung an diese Gleichheit unter Tonigkeiten gibt.

Wenn nun auch bei Hornbostel gelegentlich eine Äußerung nicht dazu zu stimmen scheint[1], so sind doch von ihm die Tatsachen mit größter Klarheit gesehen; und unzweifelhaft ist von ihm mit „Tonverwandtschaft“ und überhaupt mit dem „Zusammenpassen“ der Töne diese Tonigkeiten-Ähnlichkeit gemeint. Wenn wir für beides „Ähnlichkeit“, nämlich Tonigkeitenähnlichkeit setzen, so sind damit die Tatsachen erscheinungsmäßig richtiger und hauptsächlich eindeutiger beschrieben. Denn „Verwandtschaft“ ist, wie gesagt, im Grunde ein theoretischer Begriff: Verwandte müssen sich nicht ähnlich sehen, noch muß was ähnlich aussieht verwandt sein. „Zusammenpassen“ wiederum kann etwas so gut durch Ähnlichkeit wie durch Kontrast: wie im Falle von Komplementärfarben; oder durch Ergänzung: wie Mann und Weib, Schlüssel und Schloß. Der Begriff des Zusammenpassens wird damit nicht überflüssig, sondern er erhält diesen einen unzweideutigen Sinn: daß es ein Zusammenpassen auf dem Grunde der Ähnlichkeit der Glieder, das Zusammenpassen eine Folge der Ähnlichkeit ist. (Dies im Erlebnis, während nach der Bedingungsseite hin vielleicht umgekehrt die erlebte Ähnlichkeit eine Folge des Zusammenpassens oder ebenfalls der Ähnlichkeit sei es von mikrorhythmischen Gliederungen, sei es von „Schallbildern“ sein mag.) Damit aber wäre die Tonigkeiten-Ähnlichkeit ein gemeinsamer Grund aller Zusammenstimmung von Tönen, sowohl im Nacheinander wie im Zugleich: bei diesem, der eigentlichen Konsonanz, allerdings nur als einer unter anderen Gründen, und nur in zweiter Linie, insofern nämlich, als in den seltenen Fällen der Divergenz von Tonigkeiten-Stimmigkeit und interferenzbedingtem Sonanzcharakter der letztere sich als ausschlaggebend erweist. Positive Tonigkeiten-Stimmigkeit kann sich im konkreten Zusammenklang gegen positive Dissonanz nicht durchsetzen, wird von dieser verdeckt: wie das Beispiel des Ganztons lehrt. Dieser ist, wie schon gesagt, in der Sukzession ausgesprochen stimmig, desgleichen in dichotischer Darbietung bei knapp ebenmerklicher Lautheit (wobei die Interferenzen wohl gerade noch unterschwellig sind); und tatsächlich wird von Hornbostel für den großen Ganzton (8 : 9) behauptet, er müsse „theoretisch“ konsonanter sein als die große Terz, „ja sogar . . . als die Quarte“[2].

Daß nun besonders in Oktav und Quint die Töne so bis zur Ununterschiedenheit zusammenpassen, hat (wie oben gesagt) viele gleichsinnig wirkende Gründe: soviel aber hierbei die Qualität der beteiligten Tonigkeiten anlangt, kann der Grund gewiß nur in der Gleichartigkeit, nicht in Gegensätzlichkeit beruhen. Bei der Oktav, wo gleiche oder doch extrem ähnliche Tonigkeiten zusammenwirken, kann sich sogar aus ihnen allein die im (oben definierten) „normalen“ Konsonanzerlebnis des Musikalischen stets mitgegebene Zweiheit nicht oder doch kaum ergeben. Soweit das

[1] Musikalische Tonsysteme, Handb. d. Physik. Hg. Geiger u. Scheel, VIII, Berlin 1927, S. 428: „Tonverwandtschaft ist, wie Konsonanz, eine Eigenschaft eines einheitlichen Ganzen, des Intervalls, und nicht zurückführbar auf Eigenschaften von Teilen, hier der Töne“.

[2] Gehörerscheinungen S. 720. Vgl. oben S. 541, Anm. 1.

Konsonanzerlebnis (auch) das eines Zusammenpassens ist — wir beschränken uns jetzt auf diesen Musterfall —, so weit muß (mindestens) Zweiheit erlebt werden. Es kann also in diesem Falle das Zusammenpassen der (gleichen, oder praktisch gleichen) Tonigkeiten der Oktav nur dann erlebt werden, wenn ihr Helligkeitsunterschied für dieses Zusammenpassen mit wirksam wird. Anders gesagt: es kann diese Art bewußten Konsonanzerlebnisses nicht aus der Intervallfarbe allein, sondern nur durch die Mitwirkung der Breite gewonnen werden. Tatsächlich vermittelt gerade die Oktav, sofern sie aus einfachen Tönen gebildet ist, die nicht durch Obertöne ineinander verschränkt sind, für die bewußte Auffassung des Musikalischen einen sehr bestimmten Zweiheitseindruck im Sinne räumlichen Auseinandertretens der beiden Töne. Die Breite ist es, die den Oktavzweiklang zum (erlebten) Zweiklang macht; die Intervallfarbe ist dieselbe oder eine extrem ähnliche wie beim Einklang[1].

Wir sehen an diesem Grenzfall, was sich allgemeiner Hornbostel entgegenhalten läßt: Gewiß ist die Intervallfarbe — oder vielmehr, streng genommen, die Akkordfarbe, die aus den Tonigkeiten des ganzen Kombinationstonaufbaus einschließlich der subjektiven Zwischentöne hervorgeht — ein Hauptträger des Konsonanzphänomens (die Oktav ist der einzige Zweiklang in diesem engeren Sinne); aber doch ist die Breite und — bei Tonschritt-Stimmigkeit — die Distanz notwendig daran mitbeteiligt. Farbe und Breite zusammen, ineinander, machen erst die „Komplexqualität" aus, in der Krueger den Sonanzcharakter sieht[2]. Die räumlich erlebbare Breitenfügung (Gesamtbreite und Dichte) des Kombinationstonaufbaus fällt mit ins Gewicht. Wenn Krueger z. B. die größere Zahl der Töne in diesem Aufbau als ein Merkmal abnehmender Konsonanz anführt, so sind darin sicherlich beide Seiten der Tonerscheinung zu suchen: die größere Vielheit von Tonigkeiten, aber auch die reichere Besetzung und kompliziertere Aufgliederung des „Tonraums".

Daß die Klangbreite bei der Konsonanz irgendwie mitzureden hat, können wir auch daran ersehen, daß bei Zweiklängen eine gewisse Mindestbreite für gute Konsonanz Vorausbedingung ist. Erst recht wird dies klar, wenn wir die Stimmigkeitsgrade an Tonschritten mit denen an Zweiklängen vergleichen: wie schon mehrfach erwähnt, stimmen sie nicht durchgängig überein. Es liegt daher nahe, hier an eine Mitwirkung des linearen Moments zu denken. Wir könnten vermuten, daß in der Tonfolge Distanznähe fördernd, im Zusammenklang störend auf die Zusammenstimmung einwirkt. Wenn schon, wie erwähnt, nach Hornbostel „theoretisch" die große Sekund 8 : 9 eine Konsonanz sein könnte (nämlich unter der kaum erfüllbaren Voraussetzung, daß die Schwebungen wegfielen[3]), so doch keinesfalls 9 : 10 und hauptsächlich 15 : 16, der diatonische Halbton. Letzterer bleibt als Tonschrittt stimmig (besonders in der Tonleiter, wo er neben den Ganztönen nur wenig auffällt). Umgekehrt ist

---

[1] Dies ist auch der Grund, weshalb die Oktav bekanntlich weitaus am häufigsten mit dem Einklang verwechselt wird (und zwar besonders leicht von dem auf Tonigkeit gerichteten Gehörtyp); während die Töne doch, sobald man die Breite beachtet, keineswegs besonders gut zu „verschmelzen" (sich zu „durchdringen") scheinen.

[2] Es kommen ferner vielfach noch die Lautheitsschwankungen der Schwebungen und Rauhigkeiten hinzu, wovon wir hier absehen.

[3] S. oben (S. 549, Anm. 2).

der Triton als Tonschritt unstimmiger als im Zusammenklang, und Ähnliches gilt von anderen „unsangbaren" (alterierten) Intervallen. Besonders auffällig ist aber die Tatsache, daß die Oktavenerweiterungen der Sekunden, die Nonen, als Tonschritte wieder ungefähr ebenso unstimmig sind wie als Zweiklänge, also zueinander im Gegensatz stehen. Eine klare Gesetzmäßigkeit läßt sich hiernach fürs nächste nicht angeben. Indes, unsere Annahme vom Einfluß der Distanz scheint uns immerhin erwägenswert in folgendem Verstande: Die „Farbe" konstituiert, die Distanz (Breite) modifiziert den Stimmigkeitscharakter.

Gegen eine strenge Parallele zwischen Simultan- und Sukzessivstimmigkeit spricht übrigens noch das folgende. Ähnlich wie dichotisch ist auch in der Tonfolge das Sonanzartige nur an Zweiheiten erhalten und herausstellbar. Ein Mehrklang, namentlich ein dissonanter, hat auch rein hinsichtlich der Stimmigkeit keine sehr weitgehende Gemeinsamkeit mehr mit der ihm entsprechenden Akkordbrechung — wofern man nur diese nicht etwa im Hinblick auf den Zusammenklang hört (in der Vorstellung in einen Akkord umhört). Läge es bloß an den Gliederungen im Lipps-Hornbostelschen Sinne, die sich in der Sukzession ebensowohl ausbilden, so wäre dies nicht ganz verständlich. Von der Tonigkeitstheorie aus gesehen, mag es daran liegen, daß in einer Akkordbrechung die einzelnen Töne je nach ihrer Aufeinanderfolge in der Zerlegung in ungleich nahe Beziehung zueinander treten, also auch z. B. ihren dissonanzlichen Gegensatz weniger unmittelbar ausbilden können als im Zugleich. Aber schwerlich wird eine solche Erklärung allein hinreichend genannt werden können.

Überhaupt zeigt sich der wesentliche erlebnismäßige Gegensatz zwischen musikalischen Simultan- und Sukzessivgestalten umso zwingender, je höher gestaltete mehrheitliche Gebilde verglichen werden. Eine Tonleiter z. B., besonders eine diatonische, hat mit dem gänzlich unakkordlich, also ungestaltet wirkenden Simultanklang ihrer Töne gerade auch sonanzlich nicht die geringste Ähnlichkeit: auf welche naheliegende, aber umso schlagkräftigere Tatsache schon Krueger hingewiesen hat[1]. Was nicht besagen will, daß es Stimmigkeit im Melodischen in unserem Sinne nicht gibt: nur eben eine *sui generis*; wie wir an anderm Orte dargetan haben[2].

Die letzte Problematik des harmonischen und melodischen Erlebens aufzurollen, ist uns in diesem Rahmen natürlich nicht möglich: möge es also mit diesen Paralipomena sein Bewenden haben. Auf das Konsonanzproblem hofft der Verfasser in anderem Zusammenhange des Näheren zurückzukommen, wenn sowohl zur Frage des getrenntohrigen Hörens als über Tonigkeiten- und Intervallfarben-Ähnlichkeit umfassenderes Material wird vorgelegt werden können. Hier sei nur noch auf eine Schwierigkeit einer einseitigen Tonigkeitstheorie der Konsonanz hingewiesen: nach der genetischen Seite. Jüngste Versuche über „Philogenetische Vorstufen des Gehörs" von S. Kleschtschow[3] sollen gezeigt haben, daß Hunde auf Konsonanz

[1] S. S. 540, Anm. 1. — Nach J. Mainwaring (Kinaesthetic Factors in the Recall of Musical Experience, Brit. Journ. of Psychol., Gen. Sect. 23, 1933, S. 297f.) ist die Tonvorstellung bei den meisten Menschen durchaus an die stimmliche Mitvorstellung, ja Mittätigkeit gebunden — eine immer wieder auftauchende Behauptung. Wenn dies richtig wäre, so würden Harmonien in der Regel nicht anders als arpeggiert vorgestellt werden können, so daß man in allen diesen Fällen von einem Ausfall der harmonischen Vorstellung sprechen müßte.

[2] Festschrift f. F. Krueger, Neue Psychol. Stud. XII, München 1934, S. 184f.

[3] Z. f. Sinnesphysiol. 63, 1932, 188—96.

und Dissonanz sekretorisch verschieden reagieren, und zwar stärker auf Dissonanz. (Die Verläßlichkeit der Beobachtung steht dahin.) Sollten also die Vermutungen zu Recht bestehen, die den Tieren das Erlebnis der Tonigkeit ganz oder fast ganz absprechen, so müßte die Konsonanz- und Dissonanzwirkung in noch etwas anderem beruhen als bloß auf dieser. Da Schwebungen die physiologisch stärkeren Reize sind, wie alle Intermittenzen, so wäre die Deutung wohl wiederum bei diesen zu suchen.

10. Ausblick auf eine Systematik der musikalischen Sukzessivgestalten und der „Klangfarbe“

Was nun die von Hornbostel angebahnte psychologische Systematik der Tonmehrheiten betrifft, so liegt ein bleibendes Verdienst ohne Zweifel darin, daß hier zum ersten Mal der Gedanke der „zwei Komponenten“ vom Einzeltone folgerichtig auf Tonkomplexe angewendet worden ist (über einen ersten Ansatz bei Révész hinaus[1]). Allerdings gelten hier zwei Einschränkungen: 1. ist von der Aufspaltung der „Tonhöhe“ bei Hornbostel hierfür nur Gebrauch gemacht soviel die beiden Hauptdimensionen Helligkeit und Tonigkeit anlangt; und 2. geht er über Intervall und Akkord, d. h. über sukzessive Zweiheit nicht hinaus. Die Darstellung Hornbostels hält sich ja freilich auch durchaus auf dem Boden einer „Tonpsychologie“: ein Übergreifen auf sukzessive Tonmehrheiten mußte ihm in seinem Rahmen fernliegen, wie denn auch der Rhythmus nicht in den Kreis seiner Betrachtung gezogen ist.

Des weitern ist es nach allem, was soeben von uns ausgeführt wurde, fraglich geworden, ob Intervallfarbe und Akkordfarbe mit „Tonverwandtschaft“ und Konsonanz gleichgesetzt oder auch nur ein-eindeutig korreliert werden können. Und ferner erscheinen Intervall- und Akkordfarbe, aber auch Distanz und Breite in der Art Hornbostels nicht erschöpfend beschrieben. Schließlich aber bleibt noch eine letzte Erweiterung der Systematik der Gehörerscheinungen von der Aufspaltung der „Tonhöhe“ her gefordert in Bezug auf die Klänge: sie führt zu einer Mehr-Komponenten-Theorie der sog. Klangfarbe, diese wiederum, rückwirkend, zu einer Vermehrung der Momente der Tonerscheinung.

Raummangel verwehrt es uns, in diesem Rahmen nun noch eine Kritik und Ergänzung der Hornbostelschen Systematik der Gehörerscheinungen in den angedeuteten Richtungen zu entwickeln. Eine kurze und übersichtliche, auch tabellarisch zusammengefaßte Darstellung einer Weiterführung des Hornbostelschen Ansatzes samt der uns notwendig scheinenden Ergänzung seiner Intervall- und Akkordanalyse ist vom Verfasser allerjüngst bereits in der Festschrift für Felix Krueger vorgelegt worden[2]. Sie erstreckt sich auf die mehrgliedrigen Sukzessivgestalten und die Verbindung von Sukzessiv- und Simultanmehrheiten, also auf Melodie und Akkordfolge, einschließlich des kontrapunktischen Satzes, und die komplexqualitativen Erlebnisse von Tonart und Tongeschlecht; wobei auch durchgehends der mehrdimensionalen Aufspaltung der „Tonhöhe“ Rechnung getragen ist. Auch die fragliche Mehr-Komponenten-Theorie der „Klangfarbe“ ist im selben Zusammenhange ganz

[1] Vgl. S. 492, Anm. 2.
[2] In dem Aufsatz „Musik“, Neue Psychol. Stud. XII, München 1934, S. 181 ff.

kurz umrissen[1]. Wir müssen uns hier mit dem Hinweis auf diese Arbeit bescheiden; von hier aus würde eine kritische Würdigung der Hornbostelschen Gehörpsychologie erst zur Gänze gerundet. Im übrigen ist eine ausführliche Behandlung derselben Fragen in der Zeitschrift für Psychologie in Vorbereitung, unter dem Titel: Die Mehrseitigkeit der „Tonhöhe" als Schlüssel zur Systematik der musikalischen Erscheinungen.

Wenn hier die mehrdimensionale Aufspaltung der „Tonhöhe" betont wurde, so soll allerdings die bei aller Differenzierung doch stets erhalten bleibende vorwaltende Zweiteilung nach der „linearen" und „zyklischen" Seite hin nicht verkannt sein. Die tiefere psychologische Bedeutung dieser Zweiheit erweist sich besonders daran, daß ihr zwei Haupttypen musikalischen Hörens zugeordnet sind. Endgültige Mitteilungen über diese Sachverhalte, die der Verfasser ebenfalls vorbereitet[2], werden gewiß auch zur Vertiefung der fraglichen Phänomenologie der musikalischen Erscheinungen noch das Ihrige beitragen.

Hier darf nur noch rückschauend in schuldiger Anerkennung der fruchtbaren Tat Hornbostels gedacht werden, die eben in seiner erstmaligen folgerichtigen Durchführung der Zwei-Komponenten-Theorie der „Tonhöhe" gelegen ist: deren ganze Tragweite heute noch kaum abzusehen ist.

Bücherschau

Anglès, Higini. El „Chansonnier français" de la Colombina de Sevilla. Sonderdruck aus „Estudis Universitaris Catalans", XIV [1929], S. 1—32.

In eingehender Beschreibung und thematischem Katalog, der auch auf die Parallelhandschriften verweist, lernen wir hier eine hochwertige Quelle französischer Chansonkunst der Busnois- und Ockeghem-Zeit, etwa 1460—1485, kennen. Die Handschrift wurde wohl im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Italien gefertigt, kam 1515 in bereits verstümmeltem Zustand in den Besitz des Ferdinand Columbus, des Gründers der Bibl. Colombina zu Sevilla, und wird dort unter der jetzigen Signatur 5-1-43 verwahrt. Eröffnet wird sie durch eine kurze Musiklehre, die sich fast nur auf eine schematische Darstellung der Elemente der Musiklehre beschränkt und in der vorliegenden Studie in Reproduktion auf 7 Bildtafeln einen hübschen Beitrag zur Geschichte der Musikerziehung bildet. Dann folgen 132 Kompositionen, davon sind 100 französische chansons, 25 italienische, 4 deutsche und 3 lateinische geistliche Gesänge. 73 dieser Werke, darunter die 4 deutschen Lieder (*Niet laes mich leih, Fuyh schwamz* [Fuchs schwanz], *Myn hert lyt smert so langher, Seydt ich dich hers lieb*) lassen sich bisher in Parallelhandschriften nicht nachweisen. Schon daraus ist die hohe Bedeutung dieses Chansonniers ersichtlich. Am Schlusse seiner Arbeit macht der Verf. noch auf weitere musikalische Quellen für die spanische Musikkultur um 1500 aufmerksam.

O. Ursprung

[1] S. 192f. — Hierüber vgl. übrigens auch Wellek, Der Raum in der Musik, Arch. f. d. ges. Psychol. 91, 1934, S. 421f.

[2] Vorläufiges gleichfalls in der Krueger-Festschrift (S. 168—76) und im Bericht über den 14. Kongr. d. Deutschen Gesellsch. f. Psychologie in Tübingen 1934, Jena 1934; ferner in den älteren Aufsätzen: Zur Typologie des Gehörs und des Musikerlebens überhaupt, ZMW XIII, 1930, 21—28; Gehörtypen und Gehörbildung, Die Musikpflege 3, 1932, 154—66.

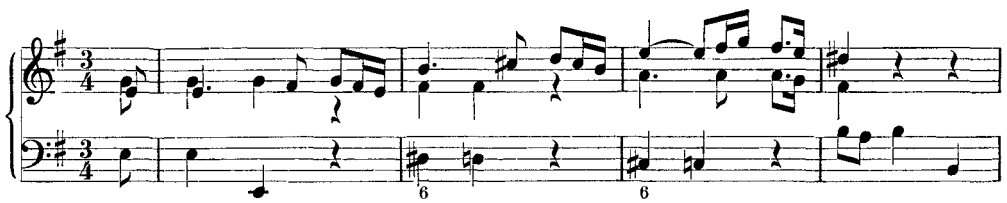
Haas, Robert. Die Musik des Barocks. (Handbuch der Musikwissenschaft hrsg. von Ernst Bücken) — 8°, 291 S. — Wildpark-Potsdam 1929. — Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Bückens Handbuch ist bekanntlich der erste Versuch einer nach kunstgeschichtlichen Periodisierungsbegriffen vorgenommenen Musikgeschichtsdarstellung, nachdem die umfassenden Handbuchpublikationen der letzten 30 Jahre noch große Vorsicht gegenüber „der Anlehnung der musikgeschichtlichen Stilperioden an die Zeiteinteilungen der Geschichtsforschung und Kunstwissenschaft" (Adler) verraten hatten, Hans Joachim Moser hingegen energische Schritte zu dieser hin tat. Die naheliegende Frage, ob es dem Autor gelingt, eine präzise Definition des Begriffes „Barock" zu geben, kann zunächst nicht bejaht werden; es ist dem Autor hieraus allerdings gerade angesichts der diskrepanten Meinungen unserer geistesgeschichtlichen Nachbardisziplinen über diesen Begriff kein Vorwurf zu machen. Viel wichtiger ist die durchgeführte Zeitgrenzensetzung und die Herausarbeitung fester barocker Stilmomente. Entgegen den bekannten zeitlichen Vorverlagerungsversuchen des Barockbeginns durch Wustmann und Wellesz hält Haas an der „musikalischen Wasserscheide" um 1600 fest und empfiehlt diese eindeutige Zeitkerbe auch den Nachbardisziplinen zur Beachtung, wenngleich er auf weitere Momente, die eben nichts anderes seien als „Vorbereitungen auf den Durchbruch der monodischen Welle", hinweist. Ferner setzt sich Haas eingehend mit der bekannten Übertragung der Wölfflinschen Begriffspaare auf die Musik durch Curt Sachs auseinander, wobei Aberts seinerzeit ohne Nennung des Adressaten abgegebene Erklärung („eine einfache Übertragung der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe auf das Musikalische . . . kann nur zur Unfreiheit und Unfruchtbarkeit führen") Bekräftigung findet. Haas legt sich also — obgleich er in den Nachbardisziplinen Umschau hält — jene an die Gemarkungen der eigenen Disziplin stets erinnernde Reserve auf, die ihn wohl, abgesehen von grundsätzlichen Auffassungsdifferenzen (s. u.) auch an Kroyers Definition des Barock als „exzessives Auswachsen gegen die Renaissance" (Jahrbuch Peters 1927, S. 44 ff. „Zwischen Renaissance und Barock") vorbeigehen läßt.

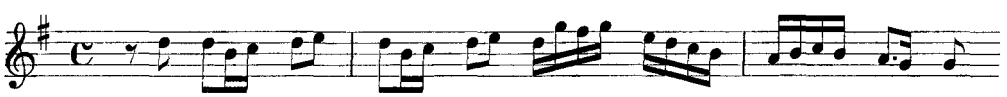
Haas gliedert seine Darstellung in die drei Phasen eines Handlungsablaufs von je etwa halbjahrhundertlicher Zeitdauer, getragen von drei „Generationsschichten" zwischen Caccinis Geburt und Bachs Tod. Die zwischen 1550 und 1600 Geborenen vollziehen die „Überwindung der musikalischen Renaissance", pflegen in ihrem Schaffen den „monodischen und konzertierenden Stil" des Frühbarock (Haas, S. 258!). „Der melodische Ausbau des musikalischen Barock" vollzieht sich im Schaffen der zwischen 1600 und 1650 Geborenen, der Stil dieses mittleren Barockzeitraumes ist der „Kantaten- und Bel-canto-Stil", während die letzte „Generationsschicht" der zwischen 1650 und 1700 Geborenen das „musikalische Hochbarock" mit der Prägung des „kontrapunktischen Prunkstils" schafft.

Die nächste Unterteilung erfolgt nach nationalen Gesichtspunkten. In einem eigenen Kapitel wird schon einleitend auf den Anteil der Nationen eingegangen: Italien, dem Mutterlande mit seiner künstlerischen Zielrichtung auf sinnliche Wirkung, stehen Frankreich und England mit starker Eigentradition gegenüber, in je einer überragenden Meisterpersönlichkeit (Lulli u. Purcell) zur Vollreife gelangend, Frankreich verstandesmäßiger Zurückhaltung, England phantastischer Fülle zuneigend. Deutschland endlich, politisch zerrissen, von fremder Kunst überschwemmt aber zu leuchtendem Aufschwung bereit, erfüllt im Ringen „um die ganze Menschenseele" den musikalischen Ideengehalt des Barock. Von den musikalischen Wechselbeziehungen ist im eigentlich darstellenden Teil eingehend die Rede. Freilich bleibt das Problem der französisch-italienischen Wechselwirkungen, seit den Hinweisen Sandbergers (DTB 1, S. XIII und XXIX) auf Modena, G. B. Vitali und Torelli, Scherings (Instr. Konz., S. 50) auf Corelli, Welleszs (SIMG XV, S. 125 ff) und neuerdings auch Hans Engels (Bericht d. musikw. Tagung 1931, S. 102) ins hellere Licht gerückt, noch durchaus systematischer Untersuchung vorbehalten. Natürlich wird auf den „Stile alla francese" des italienischen Frühbarock hingewiesen (S. 86), Viadanas „Canzon francese" (S. 59) genannt, Caccinis Beziehungen zu Paris (S. 118), Lullis Einfluß auf Venedig und Modena (S. 200 u. 261 f.), Zenos französische Schülerschaft (200), die Bedeutung französischer Stilmomente für das Hochbarock (215 u. 230) aufgewiesen. Es sei ferner daran erinnert, daß bei Corelli gewisse Sätze als verkappte Menuetts aufgefaßt wurden (Riehl u. A. Moser, Gesch. d. Violinsp., S. 64), in Farinas Sammlungen von 1626 u. 27 sich französische Arien finden (Wasielewski, Die Violine u. i. Meister, S. 59 f.), Marinis op. VIII (1628) eine Corrente alla francese (Beckmann, Das Violinsp. in Deutschl. vor 1700, S. 22), Marco Uccellinis

„Sinfonie etc." von 1667 Balli alla francese enthalten. Das von Torchi (Riv. music. Ital. V, S. 300) mitgeteilte Scherzo aus Bassani (1633) ist nach Danckerts Terminologie charakteristische „Lulligigue", auch die Proben aus G. B. Gigli (Torchi a. a. O., S. 295 f) sind wohl als Niederschlag des Lullismus zu werten. Ferner sei auf eine sehr charakteristische „Gavotta francese" in Gætano Fourlonis „Sonate da camera" von 1693 (U. B. Münster F. 13 — Ms.) und den starken Niederschlag französischer Kunst bei dem Bolognesen Clemente Monari verwiesen. Seine 12 „Sonate da Camera a tre, due Violini e Violone o Cembalo" (Modena, Rosati 1706) (Bologna Lic. Mus. AA. 365) mit dem Satzplan: Præludio (Largo, 1, 2, 5, 9, 10, 12 — Andante, 3, 4, 11 — Adagio, 7 — Grave, 8) — Balletto (Allegro, 1, 2—4, 6, 7, 9—11) — Corrente (Largo, 1 — Allegro, 2, 7, 8 — Presto, 4 — Spiritoso, 5, 6, 10 — Andante, 9, 12) und wechselndem Finalsatz (Gigue, Presto 1, 4, 8 — Tempo die Gavotta, 2, 7, 9, 11, 12 — Minuet, 3, 5, 6, 10) verraten französische Haltung außer in den Minuets besonders in den Gavotten. Typisch barock auch die Tonsprache in der Corrente 1, in der der steilaufstrebende Scalenlauf über den chromatischen Quartgang (s. u.) entwickelt wird:



Wie in den romanischen Schwesterländern sich sehr ähnliche Gebilde aus solchen barocken Universaltypen entwickeln, zeigt folgende frappante Vorausnahme des bekannten Couperinschen Rondeau „Les Maissoneurs" aus dem 2. Buch der „Pieces de Clavecin" (1717) (Farrenc, Tresor IV, 2 S. 2 f.) in Monaris op. 1 „12 Balletti e Correnti da Camera a due Violini con il suo Basso Continuo" (Bologna, Micheletti 1686) (Bologna Lic. Mus. AA 364):



Das Werk enthält je ein Ballett (C-Takt) (Spiritoso 1, Largo, 2, 5 — Allegro, 3, 8, 9 — Presto, 4, 6 — Adagio 7, 10 — Prestissimo 11) und eine Corrente ($^3/_4$-Takt) (Largo, 1, 8 — Adagio, 2, 5, 10 — Allegro, 3, 7, 9, — Presto, 6, 12, Prestissimo 11) im Variationsverhältnis.

Endlich gliedert Haas seine Darstellung nach vornehmlich gattungsmäßiger Orientierung. Eine äußere Disposition von einprägsamer Übersichtlichkeit also, deren Vorzug, bei innerer Übereinstimmung mit Riemanns Begriff „Generalbaßzeitalter", augenfällig ist.

Im italienischen Frühbarock werden zunächst die Grundlagen des neuen Stils (Pseudomonodien und Generalbaß) aufgewiesen, wobei dem liturgischen Rezitativ, bei ausdrücklicher Anerkennung der Bedeutung des liturgischen Dramas für die Oper (S. 59), nicht mehr die von Kretzschmar stark betonte Rolle zugebilligt ist; unter den frühen Beiträgen zur Generalbaßlehre wäre wohl auch der bis heute allerdings verschollene von A. Raselius (1602 †) zu nennen. Die erste Phase des Zeitraumes umgreift Schaffung des neuen Stils in Florenz (Kammermusik und Oper, Caccini und Peri) und Rom, (geistl, Konzert u. Spiel, Viadana und Cavalieri) und das Schaffen der Mantuaner extremen Harmoniker (Monteverdi und Saracini). Bemerkenswerterweise wird im Anschluß an Gaglianos Zeugnis und die Sonnecksche Interpretation des bekannten „fin l'anno 1594" als Aufführungsdatum für die Florentiner „Dafne" der Karneval 1597/98 angenommen. Allerdings steht dem die Übersetzung „Um das Jahr 1594" und die Mutmassung, daß es sich 1597 um eine Wiederholung handle entgegen, auf Grund welcher Überlegungen doch keine zwingende Notwendigkeit vorzuliegen scheint, das sonst allgemein angenommene Datum 1594 fallen zu lassen. Die Darstellung behandelt dann die konzertierende Motette (Viadananachfolge), die mehrstimmige geistliche Sololiteratur, Monteverdi's „Orfeo", die römische Oper, als „ersten praktischen Ausbau des neuen Theaterstils", Oratorium, dessen venezianische Vorbedingnisse (Gabrieli), Monteverdis Werk für Kirche, Kammer

und Bühne und endlich die junge Instrumentalmusik. Die symptomatische Kontroverse Artusi-Monteverdi wird einleitend berührt (S. 12). Ob der gute Ausgang des 2. Monteverdischen „Orfeo" nicht doch eine Verbesserung gegenüber der brutalen Urfassung ist, wäre zu erwägen (S. 66). Noch 1699 verknüpft Friedr. Christ. Bressand in seiner von Keiser vertonten „Verwandelten Leyer des Orpheus" (Braunschweig) beide Schlußversionen des Striggioschen Librettos: Orpheus wird im 3. Akt durch Bacchantinnen ermordet und zum Schluß von Phöbus verstirnt.

Deutsches Frühbarock setzt kaum ein Menschenalter nach dem italienischen ein. Der protestantische Choral wird in seiner Bedeutung als monodisches Vorbereitungsmoment wie ideeller Kraftquell der deutschen Barockkunst gewürdigt, der Import des neuen Stils (Prætorius, Schein, Nauwach), die vielen Möglichkeiten der Orchestermonodie, endlich das den deutschen Rezeptionsprozeß abschließende Werk Schützens auf breiter Basis gewürdigt, die nationale Eigenblüte der Orchestersuite dem landfremden Setzling der Instrumentalkammermusik gegenüberstellt, die Musiktheorie beleuchtet, welche in Athanasius Kirchers „Musurgia" schon um die Jahrhundertmitte die „für die Barockzeit vollgültige Stillehre" zeitigt. Mit der Ehrenrettung des gelehrten Jesuiten beweist hier Haas, wie vielfach anderweitig, seine Selbständigkeit gegenüber früheren Darstellungen.

Ballet de Cour, Airs de Cour, Lautenkunst, fortschrittliche Orientierung in Kirchenmusik und theoretisches Raisonnement (Mersenne) beschäftigen das französische Frühbarock, Masken und Virginalmusik das englische, während die Niederlande in Sweelinck den letzten „Meister mit Eigengewicht" der europäischen Musik stellen.

Die Mission des mittleren Barockzeitraumes — „Lockerung der Tonsprache" zur „Geschmeidigkeit und Biegsamkeit" — wird am Kantatenschaffen Carissimis und Rossis erläutert, auf die venetianische Sologper in ihren repräsentativen Manifestierungen (Cavalli, der späte Monteverdi und junge Cesti), die „Übergangszeit nach 1670" in Oper und Oratorium (Legrenzi, Pallavicino, Stradella) und den Aufschwung der oberitalienischen Instrumentalmusik (Legrenzi, Vitali etc.) mit ihrer strengen Scheidung von Chiesa- und Camera-Sonate und deutlichem Hinzielen auf die Viersätzigkeit eingegangen.

Deutschland erlebt die Blüte seiner geistlich und weltlich verquickten Liedkunst (Albert, Rist, Münchener Schule) unter starkem Einbruch französischem Tanzmusikgutes, das weltliche Lied der sächsischen Liederschule mit dem Adam Kriegers Formneuerungen, Vertiefung der Lyrik und Verpflanzung des Kantatenstils ins Lied, die nationalen Bemühungen um Oper und Oratorium (der auch von Haas angenommene Einfluß Carissimis auf den Frommschen „Lazarus" (S. 171) wurde neuerdings von Engel „Drei Werke pommerscher Komponisten", Greifswald 1931, S. 5 ff. in Abrede gestellt) und den Einbruch der italienischen Opernwelle. Süddeutsche Kirchenmusik (Schmelzer, Kerll, Draghi) und Orchester- und Virtuosenkunst, sowie Frobergers Klavieristenschule finden eingehendere Würdigung.

Frankreich wehrt den italienischen Operneinbruch ab, Lulli findet im Pastorale eine erfolgreiche Lösung nationaler Eigenbildung.

Zur „melodischen Steigerung des bel canto" „ins sinnlich Mitreißende" tritt im italienischen Hochbarock die „oberitalienische Renaissance der kontrapunktischen Arbeit" (S. 205), „die offene Anerkennung eines gefestigten kontrapunktischen Rüstzeuges, die zugleich jene starre Kraftfülle bedingte wie sie der schwerprunkenden Musik dieses Zeitraums den Stempel aufdrückt". Neben der Kirchenmusik hatten sich vornehmlich die Instrumentalformen als Überlieferer polyphonen Gestaltungswillens in den beiden vorhergehenden Barockepochen bewährt; dessen Äußerungen: Ostinato, kanonische Engführung, Imitationsbildungen in den Arienritornellen und andere kontrapunktische Manieren. Im Hochbarock entspringt diesem Stilgut eine „in sich selbst sicher gefügte Stilwelt". Deren konstruktive Sequenzthematik wird der auf Flächenwirkung gerichteten Gegenströmung des Konzertprinzips gegenübergestellt, auf die wichtigen Formschöpfungen des Hochbarock (Konzertform und „Seicentoarie") und deren Bedeutung für die klassische Sonatenform eingegangen. Die Venezianische Oper der Legrenzi und Pallavicino und die bereits hier erfolgende Festlegung auf die für das 18. Jahrhundert maßgebende Großform, das Schaffen A. Scarlattis werden erörtert. In Neapel ist „die Wendung zum galanten Opernstil um 1720" vollzogen. Die Darstellung streift dramatisierte Kirchenmusik und Kantatenschaffen, die ragenden Gipfel des Corellischen und Vivaldischen Instrumentalwerkes und die Legion der Nebenmänner bei Betonung von Grenzverwischung zwischen Chiesa und Camera in der nun mächtig aufsprießenden Sololiteratur. Im Dezennium 1720–30 setzt das Schaffen der zur galanten Zeit Überleitenden ein. Der

Generationsvorsprung Italiens gegenüber Deutschland wird also auch am Ausgang der Epoche beobachtet, wenngleich auch in Deutschland schon vereinzelt bemerkenswerte Äußerungen der Frühgalanterie im zeitgenössischen Schaffen vorliegen. Besonders sei auf den Hamburger Kreis um Telemann verwiesen und den Instrumentalkomponisten Keiser, dessen von mir im Neudruck vorgelegte *D*dur-Triosonate (Nagels Musikarchiv Nr. 68) zu den allerfrühesten Werken des Galanterie auf dem Gebiet der Triosonate überhaupt gehört.

Das französische Hochbarock bedeutet im Gegensatz zum italienischen „verstandesmäßige Erneuerung" der „literarischen Monodie" (S. 106); sein Repräsentant ist Lulli, wie das Englische in Purcell und dem Wahlengländer Händel gipfelt.

Im deutschen Hochbarock größte Fülle der Erscheinungen: im Süden die italienische Oper Steffanis, Fuxens, Caldaras und ihrer Nebenmänner und die seriöse Wiener Kirchenmusik und Abacos Kammerkunst, die deutsche Klavier- und Orchestersuite, die Klavier- und Orgelkunst, daneben das „Sorgenkind der deutschen Barockmusik", die deutsche Oper, mit ihrem starken Blutzustrom aus Frankreich, nach Keisers Werk bei Schürmann bereits ins Galante umschlagend. Übrigens „versiegen die Wolfenbüttler Aufführungen" 1735 nicht (S. 266)! Meine Stellungnahme gegen diesen auf einer falschen Interpretation Chrysanders beruhenden Irrtum (Paganelli S. 42) wurde neuerdings durch G. Fr. Schmidt („Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzogl. Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel" München 1929) nachhaltig bekräftigt. Die Schilderung der Opernbeeinflußten Kantate führt dann zu dem krönenden Schlußabschnitt über Bach und sein Werk.

Man wird sich dieser kurz skizzierten Darstellung aus der Feder eines so vorzüglichen Kenners des behandelten Zeitraumes umso lieber anschließen, als jene eine Revue über den festerarbeiteten Wissensbesitz neben vielen selbständigen Beobachtungen und Problemerörterungen, bei knappster vielfach nur andeutender Schilderung, die den Leser zur selbständigen Arbeit zwingt, genannt werden darf. Schon darum möchte ich das Buch, das immerhin Vertrautheit mit musikwissenschaftlichen Begriffen und Denkweisen voraussetzt, nicht als „Laienmusikgeschichte" bezeichnen.

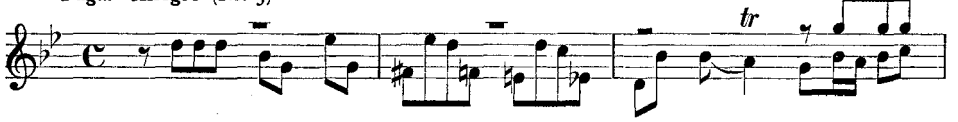
An dieser Stelle ergibt sich nun noch die Frage nach den eingangs erwähnten barocken Stilmomenten und zwar nach des Autors Sprachgebrauch. Unschwer läßt sich hierbei feststellen, daß Haas vom Hochbarock rückschauend, sich in den beiden vorhergehenden Abschnitten eine offensichtliche Reserve dem Wort „barock" gegenüber auferlegt. Im Frühbarock wird lediglich die „asketisch-monodische Deklamation" der Florentiner ihrer „Weitschichtigkeit" wegen als „barock" erklärt (S. 50). Haas verrät an dieser bedeutsamen Stelle auch seinerseits den Anschluß an die heute aktuelle Schwergewichtsverlagerung auf das Barock gegenüber der Renaissance, wenn er bereits die literarischen Bemühungen der Camaratisten nicht als Renaissance-bedingt, sondern schon als spezifisch barock anspricht. Darin unterscheidet sich sein Standpunkt wesentlich von dem Kroyers. Hieraus ist es zu begreifen, daß für Haas der Akademiecharakter der Camarata und deren graezisierende Haltung gegenüber allen früheren Darstellungen keine wesentliche Bedeutung zu haben scheint (S. 26 ff.) — m. E. läßt sich die „überraschend getreue" Partiturübereinstimmung der beiden „Euridicen" von 1600 aber nur aus dieser Gemeinschaftsarbeit begreifen (S. 36) — daß er Meis „De modis veteris . . ." nur im Vorübergehen, Bardis „Discorso" überhaupt nicht erwähnt (S. 28), daß er den auffallenden, wohl aus graezisierenden Rücksichten zu erklärenden Unterschied zwischen „Euridicen"- und Intermedienorchester übergeht (S. 35), daß er aber auch sehr mit Recht die örtliche und zeitliche Begrenztheit der „idealistischen Askese der Anfänge des monodischen Stils" gegenüber der ungehemmten Entfaltung des vielstimmigen Prunkstils Venedigs und römischer Traditionstreue betont (S. 3), also die Blickfesselung durch Florenz zugunsten einer freieren Schau des Reliefs jener gärenden Übergangszeit (S. 1 ff.) aufgibt. Jene „Weitschichtigkeit" ist demnach Ausfluß einer seelichen Grundhaltung, die man mit Kroyer sehr wohl als „exzessiv" ansprechen kann: aus ihr resultieren Triumph des Renaissancesubjektivismus, die unerhörte Machtentfaltung der die Kunst tragenden Gesellschaftsschichten, die Steigerung des Lebensgefühls ins Theaterhafte, die Betonung von „Schaupracht und Wortpracht" bei weitgehender Durchdringung der Künste unter gleichzeitiger Schwerpunktverlagerung auf das Musikalische: exzessiver Radikalismus wirft die alten Tonformen über Bord und stampft eine Fülle neuer Kunstformen (Arie, Lied, Kantate, Oper, Oratorium, Sonate, Suite und Konzert) aus dem Boden (S. 1—9).

Folgerichtig verwendet Haas das Wort „barock" als Ausdruck eines Lebensgefühls bei der exzessiven Betonung eines seelischen Verhaltens: er spricht von „barockem Über-

schwang" (s. 271), „schwerblütigem Barockgeist" (S. 229), „Wolken barocker Steife" (S. 228), vom „breiten Atem barocker Versunkenheit" (S. 228) und „lastendem Barockdruck" (S. 244), im Gegensatz zur „unbeschwerten Musikauffassung" der Folgezeit (S. 246). Im Wesen des barocken Künstlers liegt es nicht nur, sich an eine Stimmung zu verschwenden, sondern auch mit verschwenderischer Fülle, mit „barocker Fruchtbarkeit" (S. 265 und 249) und — wie gleich mit Wilhelm Fischer (Kongreßbericht 1931, S. 69) ergänzt sei — Universalität zu produzieren. Im Wesentlichen stimmen also Haas und Kroyer hinsichtlich des Begriffes „Barock" überein, zieht man gleichzeitig die Hauttmannsche Einheitserklärung von Renaissance—Barock—Rokoko ins Kalkul, so wird man H. J. Mosers feinfühlende Definition („Epochen der Musikgeschichte" S. 72 u. 100) bestätigt finden.

In musikalisch-stilistischer Hinsicht wird als spezifisch „barock" angesprochen: die „Dramatisierung der Musik durch Gestaltenreichtum" gegenüber dem starren Schema der Rokokooper (S. 264), die „Vielgestaltigkeit des Baus" Bachscher Passionen (S. 273f.), in diesem Sinn empfindet Haas Purcells Bühnenmusik als „echt barocke Ornamentik" (S. 232), „Corellis barocke Norm" ist der viersätzige Aufbauplan (S. 275), das Kammerduett „barocke Lieblingsgattung" (S. 212), die „barocke Vorliebe fürs Da-Capo" wird wiederholt betont (S. 255, 275), ebenso Bogen-, Refrain- und Rundbindung im groß- wie kleinformalem Aufbau in Oper (S. 252), Kantate (S. 267, 270, 272f.), im Rezitativ (S. 239, 265) als spezifisch barock bezeichnet. Außer auf barocke „Akkordspannungen" und „Kadenzschärfungen" (S. 234) und „Corellische Überstülpungen" (S. 249) als Wesensmerkmalen barocker Harmonik, geht dann Haas besonders häufig auf die „barocke Lieblingsarchitektur des ostinaten Basses" (S. 244), das „wichtige Stilmittel seit den dreißiger Jahren" des 17. Jahrh. (S. 131) ein, speziell auf die beiden Spielformen des diatonischen Quartganges und der „chromatisch gefüllten Quartspannung" (S. 251, 275), und deren Erweiterung zum Sextumfang (S. 132). Er weist diesen Typus von Giov. Gabrieli bis Bachs Johannespassion in zahlreichen Beispielen nach, wie sich an Hand des Registers leicht verfolgen läßt. Hierher gehört wohl auch E. v. Werras Hinweis auf chromatische Quartfallthemen bei einer Reihe außeritalienischer Barockmeister (DTB IV, 2, S. XXVII), Scheidts Vorliebe für chromatische Bildungen (Mahrenholz, S. 99 und DTD I, S. 11 u. 73), die beachtliche Tatsache der Übernahme des chromatischen Quartfalles in die Pavane durch Tomkins in Simpsons „Opusculum" (1611) (Nef, Geschichte d. Sinf. u. Suite, S. 30f.). Dem Hochbarock wurden derartige Themenbildungen wohl besonders durch Corellis Triosonate op. III, 11 eingeprägt, sie sind für die Melodiebildung von Fux geradezu charakteristisch (Wellesz, DTÖ XVII, S. XIXf.); hingewiesen sei auch auf Abaco (DTB I, S. 35). Als beliebte weiterentwickelte Spielform wären zu nennen die Themen von Fux, K.-V. Nr. 376 und das des Wieners Wenzel Birck (Kirchentrio, Ges. d. Musikfr. Wien, IX/31817, Nr. 3)

Fuga. Allegro (Nr. 5)

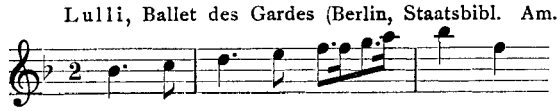


Als Ergebnisse zufälliger Beobachtung seien noch genannt: Händels „Rodrigo"-Ouvertüre und das „Königliche Thema" des Bachschen „Musikalischen Opfers". Die erste Lautensonate aus Adam Falckenhagens op. 1 (1740), in deren erstem Satz eine wirkungsvolle Durchführungssteigerung in den chromatischen Quartfall ausmündet. (Paganelli, S. 163). Kirnberger verwendet im Trio I, welches in Anton Diabellis „Musikalischem Archiv" Nr. 2 in Wien (Nr. 3042) erschien (Staatsbibl. Berlin, Mus. Ms. 11628 Nr. 4), ebenfalls den chromatischen Quartfall, bei Mozart (K.-V. 154, Fuge) ist er als barockes Relikt zu beobachten. Im „Figaro" hingegen wird der Typus bei der Stelle „e stravolto m'ho un nervo del pie" (II/11) zum Moment der Seriaverspottung und auch J. A. P. Schulz verwendet ihn im 2. Teil der „Lieder im Volkston" offenbar parodistisch (vgl. Carl Klunger, Schulz, S. 38). In Fr. Silchers „Vierstimmigen Hymnen und Figuralgesängen" (Tübingen 1825) hingegen, taucht er bereits wieder als Stilisierungsmittel der romantischen Bachrenaissance auf. (Vgl. Bopp, Silcher, S. 63, das Orgelvorspiel aus dem Charfreitagsgesang „Schau her nach Golgatha").

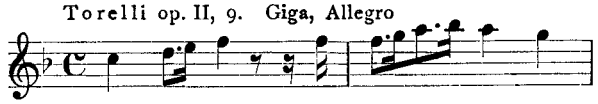
Dieser Melodietypus wird also in seiner ganzen Bedeutung von Haas richtig erkannt und in diesem Falle wichtige Vorarbeit für die notwendige melodie-typologische Erfas-

sung des Barock geleistet. Daß freilich gerade auf diesem Gebiete fast noch alles zu tun ist, muß gerade wieder in diesem Zusammenhang betont werden. Da wäre vor allem jener barocke Universaltypus, der Tonika und Dominante und die beiden Grenztöne (kleine Sexte und hochalterierte Septe) umgreift, den Abert (Mozart I, S. 160) als „altes Thema" bezeichnet (auch die Orchesterformel des Credo in K.-V. 192, vgl. Abert, S. 375, dürfte auf diesen Typus zurückgehen), den Hans Graeser in der (handschriftl.) Dissertation „Georg Phil. Telemanns Instrumentalkammermusik", München 1925 in zahlreichen Beispielen aufweist und dessen Bedeutung für die „Hymnensätze" des italienischen Hochbarock ich unlängst erst erwähnen konnte (Kongreßbericht 1931, S. 128). Er ist so recht Ausdruck der „außerordentlichen seelischen Spannung" des Barock (Haas, S. 54). — Ähnliche wichtige Melodietypen wurden bei früherer Gelegenheit (ZMW XII, 248 u. Kirchenmusikal. Jahrbuch XXV, S. 140) in Erinnerung gebracht. — Oder jener aufstrebende, fanfarenartig in kühnem Lauf die Oktave durcheilende, bisweilen über sie hinausschießende Typ, den hauptsächlich Lulli als Ausdruck grandioser Selbstsicherheit, barocker „Alleinberechtigung und Unfehlbarkeit" (Wölfflin) dem Hochbarock übermacht zu haben scheint:

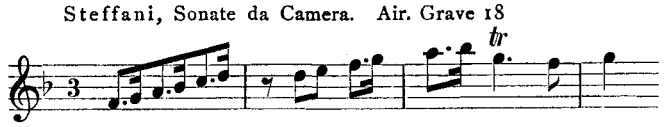
Lulli, Ballet des Gardes (Berlin, Staatsbibl. Am. Bibl. 322)



Torelli op. II, 9. Giga, Allegro

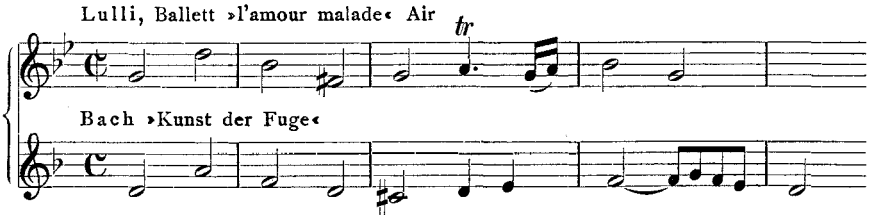


Steffani, Sonate da Camera. Air. Grave 18



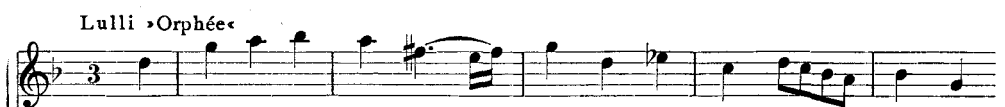
Die Bedeutung solcher Melodietypen, speziell der Tanzsuite, für das protestantische Kirchenlied hat bekanntlich Schering (Bachjahrbuch 1924) gewürdigt. Daß hier eine Erklärungsmöglichkeit für den oft frappierenden Gleichklang zwischen Bach und Lulli gegeben ist, dürfte unschwer zu erkennen sein. Vergleiche

Lulli, Ballett »l'amour malade« Air

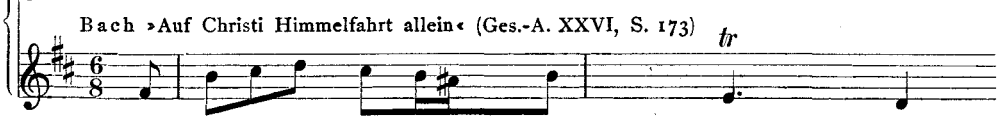


Bach »Kunst der Fuge«

Lulli »Orphée«



Bach »Auf Christi Himmelfahrt allein« (Ges.-A. XXVI, S. 173)



Diese wenigen Beispiele dürften die Fruchtbarkeit und Notwendigkeit einer Erfassung des musikalischen Barock auf melodietypologischem Wege hinreichend beweisen. Des Autors vornehmliche Orientierung nach formalen Prinzipien entspricht dem derzeitigen Stande der Stilkritik. Wieviel freilich diese in Sachen der Melodik, Harmonik und architektonischer Prinzipien gegenüber den Erkenntnissen auf formalem Gebiet noch zu klären hat, darüber dürfte die Lektüre dieses Buches keinen Zweifel lassen. Verbürgt doch

gerade die Persönlichkeit des Autors die aus seinem Schrifttum hinlänglich bekannten Vorzüge: solideste Quellenverarbeitung und knappste, auf das Wesentliche eingehende Darstellung. Was in so engem Rahmen über diesen ereignisreichen Zeitraum zu sagen war, geschah in durchaus anschaulicher und lebendiger Weise. Nicht unbedingt notwendig erscheint mir die Verdeutschung ausländischer Vornamen, zumal sie nicht konsequent durchgeführt ist (S. 78: Giovanni, S. 79: Johannes Gabrieli). Sehr wertvoll hingegen die Fülle des sorgsam ausgewählten und zum Text in sinnvolle Beziehung gebrachten Bildermaterials sowie das sorgfältigst gearbeitete Personen- und Sachregister.

Endlich noch einige Druckfehlerverbesserungen: Beccari statt Belcari (S. 19 u. 279) — Monteverdis „Tancred" schon 1624 nicht 1626 (S. 84) — T. Merulas Triosonaten befinden sich in der Sammlung von 1637 nicht 1615 (S. 90) — Carissimis Lebensdaten sind: 1605 bis 1674 (S. 130) — lies Böddecker und Strungk, statt Böddeken und Strunk (S. 166). — Ferner muß der Titel von Caldaras Oper „Adriano in Siria" (Tafel XV) heißen. Erich Schenk

Anm. d. Verf. Geschrieben 1931. — Mein Vortrag „Begriff und Wesen des musikalischen Barock" (Deutsche Philologentagung, Trier 1934) wird eine Reihe von Ergänzungen bringen.

Söhner, P. Leo, O. S. B. Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert. (= Heft 16 der Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg, Schweiz.) XVI, 213, 21 S. Notenanhang. Augsburg 1931, Dr. Benno Filser Verlag.

Das Organistenamt, das der Verfasser in seiner Abteikirche versieht, hat ihn das schöne und dankbare Thema von der Choralbegleitung finden lassen, für das sich besonders in Süddeutschland und der Schweiz ein überraschend reichhaltiges Quellenmaterial an praktischen Choralbearbeitungen (über 40 geschlossene Handschriften und Drucke) ergab und auf das auch die alte Musiktheorie reichlich Bezug genommen hat. Es war die Generalbaßbegleitung vorwiegend in Deutschland gebraucht, doch war sie den romanischen Ländern wenigstens nicht ganz unbekannt. Auch die Vorgeschichte der Choralbegleitung bezieht der Verfasser in dankenswerter Weise in seine Arbeit ein, die dadurch die Beziehungen von Orgel und Choral während eines Zeitraums von etwa dem 14. Jahrhundert bis 1850 sehr eingehend darlegt. Eine Inhaltsangabe läßt ersehen, welches ansehnliche und charakteristische Sondergebiet aus der Geschichte der mehrstimmigen kirchlichen Musik hier behandelt wird.

Zunächst spielte die Orgel alternierend mit dem Chorgesang vers- oder abschnittweise die reine Choralmelodie. Der von Prof. Th. Kroyer entdeckte Cod 153 der Univ.-Bibl. München, der aus dem Karmelitenkloster St. Anna in Augsburg stammt und 1510/11 verfaßt wurde (von Paul Hofhaimer nur besessen bzw. benützt, nicht von ihm geschrieben), erweist sich als „ein Musterbeispiel für die Organistenpraxis des 15. und angehenden 16. Jahrhunderts". Die Stilistik hier stimmt überein mit Cod. 1. 586 der Kgl. Bibl. Kopenhagen, der 1554 von Jakob Schulte (Praetorius) für St. Jakob in Hamburg geschrieben ist; dieser Codex bezeugt zugleich, daß die Alterniertechnik auch auf den evangelischen Kirchengesang einschließlich den deutschen Gemeindegesang übertragen wurde. „Bei dieser einstimmigen Alterniertechnik handelt es sich um eine alte Praxis, die ins 14. Jahrhundert, vielleicht sogar in die Frühzeit des liturgischen Orgelspiels zurückreicht und bis ins 16. Jahrhundert weiterlebte." Sie ist Vorbild und Gegenbild" für das mehrstimmige Respondieren, das uns, wie hier berichtigend und ergänzend gesagt sei, bereits in Orgelbüchern des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts, im Paumannschen und Buxheimer Orgelbuch entgegentritt (S. 1—31). Der Generalbaß schafft die Choralbegleitung im modernen Sinn, die zuerst im Würzburger Gesangbuch 1628 zu einigen Hymnenmelodien erscheint. „Vermutlich seit ungefähr 1650" wurde sie in dem Umfange improvisiert, in dem sie in den von 1701 ab erhaltenen Orgelbüchern festgelegt ist. Das 18. Jahrhundert kannte und pflegte verschiedene Begleitarten, akkordische Begleitung, Gruppenbegleitung, melodisch selbständige Baßführung; es folgt die Harmonisierung durch Mich. Haydn, Kaspar Ett und Abbé Vogler. Dabei macht die Choralbegleitung die musikgeschichtlichen Wandlungen durch, denen das instrumentale Accompagnement unterworfen war, von der richtungslosen, noch nicht dominantbezogenen Harmonie der klassischen Vokalpolyphonie bis zur Harmonie der Wiener Hochklassiker, worauf J. G. Mettenleiter um 1850 auf die funktionsfreien Harmoniefolgen der Acappellisten zurückgreift. Durch diese Regensburger Reform und ihre Nachahmer ist die Begleitung „wieder am Ausgangspunkt, der fast 250 Jahre zurückliegt, angekommen" (S. 32—129). Mit Naturnotwendigkeit haben die Begleitung und die neuen Musikanschauungen auch auf die Choralmelodien einen gewissen Einfluß

ausgeübt, namentlich hinsichtlich der Rhythmik, einer leichten Verzierung in gewissen Fällen, der Alteration und der Tonalität (S. 130—156). Bereits zur eingehenden Würdigung aller der vorgenannten Erscheinungen in Begleitung und Melodie werden auch die zeitgenössischen Musikschriftsteller angezogen. Die Theorie der Begleitung weist aber noch gewisse besondere Vorschriften für Transposition, Harmonie, Verzierungswesen und Ausführung des Generalbasses auf (S. 157—179). Endlich wird noch die Aufführungspraxis näher beleuchtet, besonders hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem süddeutschen Orgelspiel und der Ausführung des Generalbasses (S. 180—201). Dem Text sind zahlreiche kurze Notenbeispiele beigegeben; ein Anhang mit 11 Musikbeilagen bringt von jeder stilistischen Begleitungsart ein charakteristisches Beispiel.

Das vorliegende Buch, das Referent bereits entstehen sah und das außerordentlich sorgfältig durchgearbeitet ist, zeichnet sich aus durch einen weitausgreifenden Stoff, eine sicher gehandhabte stilkritische Methode und eine vornehme literarische Darstellung in konzentrierter Sachlichkeit; es ist ebenso reich an historischen Ergebnissen wie an lehrreichen Beziehungen zur heutigen Frage der Choralbegleitung.

Außer einigen kleinen Ergänzungen, die Referent demnächst an anderer Stelle zu bringen gedenkt[1], mögen hier folgende Bemerkungen Platz finden. Zum Kapitel Vorgeschichte der Choralbegleitung: In dem Tabulaturbuch von Hans Buchner, gest. wahrscheinlich um 1540, findet sich die in der Oberstimme liegende Te Deum-Intonation im Satz Note gegen Note begleitet. Zu Seite 17: Statt Cinquecento muß es Quattrocento heißen, wie unsere obige Berichtigung bereits erkennen läßt. Seite 66: Statt St. Stephan ist St. Ulrich zu setzen. Seite 79: Wenn erwähnt wird, daß heute in vielen französischen Landkirchen das ganze Volk den gregorianischen Choral ohne Instrumentalbegleitung mitsingt, so darf ergänzt werden, daß in vielen anderen französischen Kirchen der Choral auf einem Harmonium in lauter Akkordrückungen begleitet wird; es wird die Melodie nach einem Buch in Zifferntonschrift mitgespielt; die niedergedrückte Taste läßt aber den durch eine Mechanik sich auslösenden vollen Akkord erklingen. Seite 201: Und wenn von der französischen Praxis, die Choralmelodie auf dem Serpent mitzuspielen, gesagt wird, daß sie sich in Straßburg bis Ende des 19. Jahrhunderts erhielt, so sei beigefügt, daß sie wohl heute noch fortbesteht; Referent hatte während des Krieges, im November 1914, in Roubaix Gelegenheit, bei einem Leichenbegängnis den Psalm Miserere in einem modifizierten Parallelorganum mit Serpent-Fundamentierung zu hören.

O. Ursprung

Zu der Besprechung meiner „Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. u. 16. Jahrhundert“ (Heft 9 der von Prof. Dr. K. Hasse herausgegebenen „Veröffentlichungen des Musikinstituts und musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Tübingen“, Kassel 1931) sehe ich mich infolge des gereizten und unsachlichen Tons, der hier angeschlagen wird, zu einer Erwiderung gezwungen. Ich würde selbstredend kein Wort über die Besprechung einer wissenschaftlichen Arbeit von mir verlieren, wenn mir sachliche Fehler vorgehalten oder Bedenken geäußert würden, die meine Arbeit in irgend einer Weise als überflüssig hinstellen würden. Das ist aber nicht der Fall. Es wird mir lediglich vorgehalten, was ich alles aus dem Stoff und der Materie „hätte“ machen können. (Bezeichnend für das Referat ist es, daß das Wort „hätte“ nicht weniger als 17mal vorkommt.) Eine derartige, sich als besonders wissenschaftlich gebärdende Haltung einer Buchkritik durch einen jungen Kollegen muß ich aus grundsätzlichen Erwägungen heraus auf das schärfste ablehnen, zumal wenn sie mir ohne weiteres „vollständiges Vertrautsein mit den Quellen und der gesamten musikgeschichtlichen Wirklichkeit, sowie die Fähigkeit zu systematischer Darstellung“ abspricht und an dem eigentlichen Zweck der Arbeit, wie er im Vorwort deutlich genug ausgesprochen ist, nämlich in Anknüpfung an früher Publiziertes nunmehr das gesamte Quellenmaterial vorzulegen, vorbeiredet. Zeugt es etwa von besonderer „systematischer“ Begabung, wenn der Referent zunächst den Ertrag meiner Quellenstudien als „ziemlich gering“ bezeichnet, hernach aber selbst von „mit Fleiß gesammelten und interessanten Belegen“ spricht? — Ich verzichte auf ein näheres Eingehen auf Einzelheiten der Besprechung und auf das, was ich nach der Ansicht des Referen-

[1] Ist inzwischen geschehen in seiner Katholischen Kirchenmusik (Beiband zum Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken), S. 201 f. — Jüngst kam ein Choralbuch aus dem Augustinerinnenkloster St. Peter bei Bludenz, aus dem 18. Jahrh., für Nachmittagsgottesdienste bestimmt (im Privatbesitz des Referenten), zum Vorschein, so daß nunmehr auch Tirol in der Reihe der erhaltenen Denkmäler vertreten ist.

ten noch alles „hätte“ wissen müssen, zumal ich inzwischen zu meiner Freude feststellen konnte, daß die Ergebnisse meiner Forschungen mehrfach in die Fachliteratur eingedrungen sind, und möchte zum Schluß nur Interessierte auf die Besprechung meiner Arbeit in der auch von dem Referenten so häufig zitierten „Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins“ (Neue Folge 45, S. 678) hinweisen. Hier sind die von mir aufgefundenen Quellen und ihre Bearbeitung ausdrücklich als die einzig wesentlichen Forschungen zur oberrheinisch-badischen Musikgeschichte seit Schiedermairs verdienstvoller Arbeit über „Die Oper an den badischen Fürstenhöfen des 17. und 18. Jahrhunderts“ bezeichnet worden, eine Charakterisierung, die meiner Arbeit nach Lage der Sache auch wohl tatsächlich zukommt. „Hätte“ der Referent die Arbeit unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, der bei der Zielsetzung und Anlage der Veröffentlichung allein maßgeblich war, so „hätte“ diese unerfreuliche Auseinandersetzung unterbleiben können, zu der ich mich nunmehr nach Veröffentlichung der Besprechung zur Wahrung meiner Interessen gezwungen sehe.

O. zur Nedden

Neuausgaben alter Musikwerke

The Oxford Original Edition of **Frédéric Chopin.** Edited from the Original Edition and the Manuscripts by Edouard Ganche. Oxford University Press, London,

Bach und Chopin, so gegensätzlich auch der Charakter ihrer Kunst, so abseitig der eine und populär der andre ist, — ein gemeinsames Geschick führt sie auf seltsame Art zusammen; jenes unrühmliche Schicksal nämlich, welches ihre Werke unter den Händen zahlloser Herausgeber, Revisoren, Bearbeiter erdulden mußten. Während wir aber bei Bach seit Jahren schon einen ernsthaften Willen zur Umkehr bemerken, — der sich freilich noch keineswegs in die Breite ausgewirkt hat, — ist bei Chopin der entscheidende Anstoß erst in jüngster Zeit erfolgt, nämlich durch die Ausgabe der Oxford University Press (1928—33), welche der Präsident der Pariser Chopin-Gesellschaft, E. Ganche, besorgt hat. Das Programm einer vorbehaltlosen Rückkehr zum Urtext verleiht ihr eine Bedeutung, durch die sie sich unendlich hoch über all die vielen Chopin-Ausgaben erhebt, die gegenwärtig, — meist unter dem Locknamen berühmter Virtuosen — den Markt beherrschen, und in denen unter dem Mangel klarer musikkritischer Erkenntnisse eine üppig wuchernde Interpretenphantasie aufschießt wie das Unkraut im Mairegen. Daneben wirkt die Reinheit des neuen Unternehmens überaus erfreulich und beglückend.

Dies vorausgeschickt, erhebt sich die Frage, inwieweit das gesteckte Ziel: Rückkehr zum Willen des Komponisten, erreicht ist. Sicherlich ist die Aufgabe nicht leicht, da das Ziel selbst alles andere als klar umrissen ist. Chopins Autographe, soweit überhaupt noch vorhanden, verraten mit aller Deutlichkeit, daß dem Autor nichts ferner lag als die Tugenden eines zuverlässigen Schreibers. Noch weniger aber fühlte seine labile Natur sich zur Treue und Verantwortung dem eigenen Werk gegenüber verpflichtet: die Abweichungen der Drucke von den Manuskripten, die er, sei es mit, sei es ohne Absicht zuließ, sind so zahlreich und von so schwankendem Wert, daß der Begriff eines „letzten Willens“ oft genug seinen Sinn verliert. Hinzu kommt, daß Chopin, früh berühmt, fast jedes seiner Werke gleichzeitig in Deutschland, Frankreich und England erscheinen lassen konnte, so daß als Quellen außer dem Autograph drei Originalausgaben zu berücksichtigen sind, bei denen es die Verleger mit der Treue noch weniger genau nahmen als der Autor. Auf Grund dieses vierfachen Materials ist in den 80er Jahren die kritische Gesamtausgabe (k. G. A.) bei Breitkopf & Härtel hergestellt worden, der leider die Wirkung in die breite Öffentlichkeit versagt blieb. Aus den Revisionsberichten dieser Ausgabe geht hervor, daß die Revisoren sich der Überlegenheit von einer unter den vier Quellen bewußt waren, nämlich der französischen Originalausgabe (f. O. A.), welche ja in unmittelbarer Nähe und unter den Augen des Autors entstand.

Dennoch ist in vielen Fällen dem deutschen Text der Vorzug gegeben worden, — ohne ersichtlichen Grund und nicht zum Besten des Ergebnisses. Auch scheint stellenweise schon der verhängnisvolle Einfluß der Mikuli-Ausgabe sich geltend zu machen.

Gegenüber dem hier angewendeten kritischen Verfahren gibt die Oxford Edition im wesentlichen einen Abdruck der f. O. A., allerdings mit Berücksichtigung von handschriftlichen Korrekturen Chopins, die sich in einem vor wenigen Jahren erst entdeckten vollständigen Exemplar aus dem Besitz einer Schülerin des Meisters, der Schottin Jane Stirling, finden. Wie zahlreich und wie schwerwiegend diese Korrekturen sind, ließ sich wegen der Unzugänglichkeit der f. O. A. nicht mit voller Sicherheit ermitteln. Einige besonders beachtenswerte Fälle werden am Schluß mitgeteilt. Dort ist auch einiges Material zur Beurteilung des Verhältnisses der Oxford-Edition (zugleich also auch der f. O. A.) zur k. G. A. zusammengestellt worden. Die Überlegenheit der ersteren beruht, von manchen interessanten Einzelerscheinungen abgesehen, hauptsächlich auf zwei typischen Mängeln des kritischen Textes, welche die neue Ausgabe vermeidet: Das ist einmal eine ganz un-Chopinsche Pedanterie im Gleichmachen von Parallelstellen. Wenn auch Ganche gelegentlich in umgekehrter Richtung übertreibt, indem er Varianten konserviert, die zweifellos nur Nachlässigkeiten des Stechers oder Sorglosigkeiten des Autors sind (Beispiele s. u.), so muß man ihm doch darin recht geben, daß er das Prinzip der Variantenbildung als ein dem Chopinschen Geist konformes gegen alle Versuche schulmeisterlichen Schematisierens verteidigt. Die zweite typische Erscheinung ist die Hinzufügung zahlreicher Anbindungen, meist vom Auftakt zur gleichlautenden Hauptnote, welche dem Bild der Chopinschen Musik in der k. G. A. (und in allen verbreiteten Ausgaben!) eine schwerwiegende Verfälschung ins Weichliche geben. Demgegenüber bedeutet die Rückkehr zum Originaltext eine Wendung zum Kraftvollen und Männlichen, welche unsere heutige Vorstellung vom Wesen dieser Kunst aufs glücklichste unterstützt. Überhaupt bewegen sich alle Veränderungen, welche die neue Ausgabe mit sich bringt, in der Richtung auf größere Kraft und kühneres Wagen.

Bei all diesen Vorzügen der Oxford-Edition bleibt nur eine Frage von ernsthafter Bedeutung übrig, — das Verhältnis zu den Autographen betreffend. Nach dem Titel müßte man vermuten, daß die Manuskripte durchgängig oder doch so weit wie möglich zum Vergleich herangezogen sind. Das ist aber nirgends geschehen; vielmehr ist lediglich in zwei Fällen (Walzer op. 64 Nr. 2 in *cis* moll und Trauermarsch in *c* moll) das Manuskript **neben** dem Originaldruck, in zwei weiteren (Walzer op. 69 Nr. 1 in *As* dur und Etuden aus der Moscheles-Fétis-Schule) an dessen Stelle wiedergegeben. So dankbar man dem Herausgeber auch für diese Beigaben sein wird (besonders bei der ersten Etude, deren stellenweise außerordentlich kühne Formulierungen die Herausgeber weidlich geglättet haben, bevor sie sie für ihre Dutzend-Sammlung geeignet fanden), so ist doch damit für die Gewinnung eines endgültigen Textes wenig genug getan. Auch handelt es sich hier ja nur um ein paar Ausnahmeerscheinungen, deren ungeachtet als Kardinalfrage der Chopin-Kritik diese bestehen bleibt: Hat eine Neuausgabe den Text der f. O. A. zugrunde zu legen, oder muß sie auf einem kritischen Vergleich derselben mit den Manuskripten aufbauen?

Wir können hier nicht daran denken auf diese Frage einzugehen; doch mag an einem einzigen Beispiel gezeigt werden, daß mit dem summarischen Verfahren der Oxford Edition vielleicht noch nicht das letzte Wort gesprochen ist: In der Etude op. 10 Nr. 3 finden sich in den Takten 30, 31, 34, 35 folgende Varianten:

	Takt 30	31	34	35
k. G. A.	*cis, fis*	*cis, f*	*dis, gis*	*d, g*
Peters:	*cis, fis*	*c, f*	*dis, gis*	*d, g*
Oxford:	*cis, fis*	*c, f*	*d, g*	*d, g*
Autogr:	*cis, fis*	*cis, f*	*d, gis*	*d, g*

Schon aus dem Schema wird deutlich, daß die Versionen bei Peters und im Autograph die einzigen sind, welche einen musikalischen Gedanken in innerer Konsequenz zur Darstellung bringen. Aber wie flach und „richtig" ist dort, — wie kühn und „wahr" hier die Konzeption. Die Version bei Ganche ist jedenfalls die unbefriedigendste von allen.

Die Oxford Edition enthält eine recht erhebliche Zahl von Druckfehlern, welche die Beurteilung nicht wenig erschweren. Inzwischen ist ein (freilich noch nicht vollständiges) Errataverzeichnis mit über 60 Nummern auf 1300 Seiten Text erschienen, das bei der zweiten Auflage Berücksichtigung finden wird. Wenn Herr Ganche bei solcher Gelegenheit sich entschließen würde, auch noch einige weitere Stellen zu korrigieren, die nichts anderes als Druckfehler der f. O. A. sein können, und überhaupt sich von einer allzu sklavischen Verehrung seiner Vorlage frei machen würde, so würde sein Werk zweifellos noch erheblich gewinnen. Für eine

Neuauflage würden wir ihm ferner empfehlen die etwas konfuse und bei aller Länge wenig aufschlußreiche Vorrede umzugestalten (z. B. sind seine Bemerkungen über eine „allererste Ausgabe, die unauffindbar geblieben ist", schlechthin unverständlich; wenn er, wie anzunehmen, hiermit die f. O. A. vor dem Auftauchen des Stirling-Expl. meint, so hätte er doch wohl ohne besondere Schwierigkeit erfahren können, daß u. a. das Conservatoire royal in Brüssel eine so gut wie vollständige Sammlung dieser Ausgabe besitzt). Schließlich dürfen wir ihm auch raten, für die künftige Übersetzung ins Deutsche einen Mitarbeiter heranzuziehen, der nicht „baß" mit Blasinstrument, „bar" mit Taktstrich, und „study" (étude) mit Studium übersetzt, — von zahllosen kleineren Fehlern zu schweigen.

Anschließend geben wir (unter Benützung eines von Herrn Ganche freundlichst zur Verfügung gestellten Aufsatz-Manuscripts) eine kleine Sammlung von interessanten Stellen zum Vergleich mit der k. G. A.; an einen Vergleich mit den handelsüblichen Ausgaben ist natürlich nicht zu denken.

I. Eigenhändige Korrekturen Chopins im Stirling-Exemplar:

Nocturne op. 37, Nr. 2: Bei Beginn der 8-tel-Bewegung ist der zweite Takt von Chopin ausgestrichen.

Prélude Nr. 14: Allegro ist durchgestrichen und durch Largo (!) ersetzt,

Prélude Nr. 20: Die alte Streitfrage, ob in Takt 3 letzter Akkord *e* oder *es* zu nehmen sei, wird durch eigenhändige Korrektur zugunsten von *es* (wie zu erwarten) entschieden.

Sonate op. 58: Largo, Takt 28 ist vor dem *a* des zweiten Akkords ein Kreuz eingetragen, sodaß der stark dissonante, aber sehr charaktervolle Akkord *h-dis-fis-ais-h* entsteht.

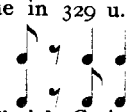
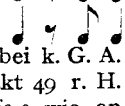
Sonate op. 35: Finale, Takt 51 (nach den üblichen Fassungen! die f. O. A. hat die Takte 47 und 48 nicht!) am Schluß ist *f-e* in *fes-es* korrigiert.

Etude op. 25 Nr. 6: Takt 42, 6. und 7. Akkord hat *cis* in *c* (*-his*) korrigiert.

Mazurka op. 7 Nr. 1: Bei der letzten Wiederkehr des Th. hat die r. H.: im 4. Takt *d'''-b''-d''*, im 5. Takt *a''-a''-a*, im 6. Takt *es''-es''-e*.

II. Abweichungen der Druckvorlage (f. O. A.) von der krit. Ges. A. (B. & H.)

A. Variantenbildungen:

Scherzo Nr. 3, op. 39: Takt 31: ; dagegen Takt 47: . Die gleiche Bildung in Takt 113 und 129, sowie in 329 u. 345. B & H. hat stets:  andere Ausgaben stets: 

Mazurka op. 41, Nr. 1: (bei k. G. A. Nr. 2!) Takt 25 und Takt 49 r. H. Doppelgriff *c-e*, nicht *cis-e* wie an den andern ähnlichen Stellen.

B. Falsche Anbindungen.

Nocturne op. 9 Nr. 3: Im Moll-Teil, Takt 1 und 2 ist die Begleitfigur der r. H. ohne jede Anbindungen, so daß hier mit Absicht ein anderer (drängenderer) Rhythmus entsteht, als in den folgenden Takten. Ebenso in Takt 9, 10 dieses Teils wie auch bei der Wiederkehr 10 Takte vor dessen Schluß.

Ballade op. 47: Das ganze Stück ist durch zahlreiche hinzugefügte Anbindungen in seinem Charakter weitgehend verweichlicht. Die Oxford Edition hat keine Anbindungen in der Melodie in Takt 90, 91, 94; wohl aber, wie üblich, in Takt 88, 92 und 93. Ebenso fehlen die Anbindungen in Takt 99 zu 100, 101 zu 102, dann auch in Takt 106, 112 (Unterstimme der r. H.), während sie in Takt 108, 110, 113 vorhanden sind. Die Parallelstelle hierzu, Takt 147 ff. zeigt wiederum Varianten hierzu: hier finden wir Bindungen der Unterstimme in Takt 147, 151, 153, dagegen nicht in Takt 149 und 154. Grade diese Version nimmt sehr für sich ein. Schließlich im *cis*moll-Teil fehlt die Anbindung bei Takt 1 zu 2, und in Takt 6, während sie bei Takt 3 zu 4 und 5 zu 6 vorhanden ist.

C. Sonstige Abweichungen:

Nocturne op. 32 Nr. 1: Takt 27: *f*, Takt 28: *p*, Takt 29: *ff*, Takt 30: *pp* (!).

Ballade op. 23: Takt 7, l. H.: Akkord *d-g-es* (einer der wenigen Fälle, der sich in der Literatur schon weitgehend durchgesetzt hat).

Mazurka op. 6, Nr. 2: In Takt 13, 61, 69 heißt der Akkord der l. H. *dis-a* (nicht *ais*)*-cis*.

Mazurka op. 17, Nr. 2: In Takt 12 heißt der Doppelgriff der r. H. *d* (nicht *dis*)*-h*. Charaktervoller Halbschluß auf der moll-Dominante.

Sonate op. 58: Largo Takt 89 (10 Takte vor der Wiederkehr von *H*dur) r. H. Melodie *fis-e-dis*; dagegen Takt 91 *fis-eis-dis*.

Sonate op. 35: 1. Satz, Takt 39 des *B*dur-Teils heißt der letzte Akkord *b-des-ges* (nicht *-g*).

Nocturne op. 27 Nr. 2: Die Wiederkehr Takt 46 hat ein *fff* (mit vorangehendem cresc.), dem in Takt 49 *f*, in Takt 50 unvermitteltes *pp* folgt.

Schließlich für die Unzahl von falschen Phrasierungen, die alle auf eine kleinliche Zerstückelung der Linie und auf falsch empfundene (Riemannsche!) Auftaktphrasierungen hinauslaufen, nur ein Beispiel: Im Nocturne op. 15 Nr. 3 ist nirgends die fallende Quinte des Melodiebeginns durch Phrasierung angetrennt. Der Bogen beginnt stets mit dem vollen Takt auf *g*.

Willi Apel

„Ein außzug guter alter und newer teutscher liedlein und tänze, einer rechten teutschen art, auff allerlei Instrumenten zu brauchen"

wie ihn am 26. Oktober d. Js. in der Berliner Hochschule für Musik Prof. Dr. Georg Schünemann von hervorragenden Künstlern singen und mit originalen Instrumenten aus dem 16. und 17. Jahrhundert spielen ließ, bot lebhaft interessierten Zuhörern, die den großen Konzertsaal bis zur Orgel hinauf füllten, klanglich ganz Ungewohntes: Nach einer um 1598 aufgezeichneten Fanfare (mit Echo) Stücke aus den Lautenbüchern von Wolf Heckel und Matthaeus Weißel zwischen instrumental verschieden eingekleideten Sätzen aus dem Glogauer Liederbuch (das nicht mehr das Berliner genannt werden sollte), aus dem Liederbuch des Arnt von Aich, von Matthias Greiter, Georg Forster, Johann Walter, Leonhard Lechner und Heinrich Isaac. „Die musizierende Gemeinschaft" vereinigte Singstimmen (unter ihnen als ausgezeichneter Solist Prof. Paul Lohmann), Streicher: zwei Diskantviolen, zwei Altviolen, zwei Tenorgamben, eine Baßgambe (Mitspieler die Professoren Hans Mahlke, Paul Hindemith und Paul Grümmer), Bläser: Zink (Prof. Hindemith), Altkrummhorn, Baßkrummhorn (Prof. Rudolf Schmidt), Kortholt (Gustav Scheck), Trompete (ein herrlich klingendes Instrument ohne Windungen, im Jahre 1523 gebaut von Marini, wohl die älteste unversehrt erhaltene Trompete), Schalmei (Prof. Schünemann), Altdulzian (offen), Tenordulzian (gedackt), Choristfagott, Großbaßpommer (ungefähr drei Meter lang, geblasen von Prof. Schünemann); dazu Lauteninstrumente: Knickhalslaute, zwei Theorben und Chitarrone (Hans Neemann).

Am schönsten klangen wieder Violen und Gamben in zumeist ungetrübter Reinheit bei den Liedern, von denen einzelne, so vorgetragen, zu ungeahnter Wirkung kamen. Auch die Blasinstrumente fügten sich, gleich den Großlauten, gut ein; es gab manche überaus charakteristische Klangfarbe. Nur wenn Zink und Diskantschalmei freiliegende Stimmen zu blasen haben, muß offenbar noch immer mit den alten Tücken und Gefahren für die Intonation gerechnet werden.

Georg Schünemann erntete großen Dank.

Max Schneider

Mitteilungen

- Das Verzeichnis der Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen (Wintersemester 1934/35) kann wegen Raummangel erst im nächsten Heft erscheinen.

- Unser Ehrenmitglied Geh. Regierungsrat Professor Dr. Adolf Sandberger (München) wird am 19. Dezember d. J. das 70. Lebensjahr vollenden. Auch die ZMW soll dieses Tages noch gedenken.

- Der außerordentliche Professor der Musikwissenschaft an der Universität Breslau, Dr. Walther Vetter, erhielt vom Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung einen Lehrauftrag für Geschichte der antiken und der neueren Musik.

- In Hamburg ist zum 1. November ein Universitäts-Musikinstitut errichtet und der Leitung des (seit Wintersemester 1933/34) Lehrbeauftragten für Musiktheorie und Musikpflege an der Hamburgischen Universität, Dr. Hans Hoffmann, unterstellt worden.

- Professor Franz Xaver Dreßler, Stadtkantor in Hermannstadt (Siebenbürgen) bereitet eine Sammlung von alten weltlichen und geistlichen siebenbürgisch-sächsischen Volksmelodien, für gemischten Chor gesetzt, vor.

- Das Ungarische Nationalmuseum in Budapest wird in einer von Kálmán Isoz und Dénes v. Bartha redigierten Publikationsreihe, Musicologica Hungarica, die wichtigsten Denkmäler der ungarischen Musikgeschichte in wissenschaftlichen Ausgaben veröffentlichen. Vor allem sind solche Denkmäler vorgesehen, die außer ihrem Spezialwert für die ungarische Musikgeschichte, auch für den nichtungarischen Forscher Interesse bieten können. Diesem Zweck entsprechend wird der Textteil der Arbeiten jeweils zweisprachig vorgelegt. Soeben erschien: I. Dénes v. Bartha, Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490), mit 148 Notenbeispielen und 9 Photokopien (Preis 10 ℳ), jener musikalische Lehrgang, den László Szalkai, der spätere Fürstprimas von Ungarn, als Student in der Klosterschule zu Sárospatak (1490) aufgezeichnet hat. Die Handschrift ist das älteste Denkmal der Musikpädagogie in Ungarn und zugleich ein charakteristischer Beitrag zur spätmittelalterlichen Musikpädagogie überhaupt. Im vorliegenden Band wird der lateinische Text der musikalischen Aufzeichnungen vollständig, mit kritischem Apparat und Quellennachweis versehen, wiedergegeben. — Als nächste Publikation ist eine kritische Ausgabe der Werke von Valentin Bakfark (mit Biographie bearbeitet von Otto Gombosi) in Aussicht genommen.

Nov./Dez.	**Inhalt**	1934

Seite

Hellmuth Lungershausen (Berlin), Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des 18. Jahrhunderts 513
Hans Neemann (Berlin), Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert 527
Georg Schünemann (Berlin), Ein Bildnis Bartolomeo Cristoforis 534
Albert Wellek (Leipzig), Die Aufspaltung der „Tonhöhe" in der Hornbostelschen Gehörpsychologie u. die Konsonanztheorien von Hornbostel u. Krueger (Schluß) 537
Bücherschau 553
Neuausgaben alter Musikwerke 562
„Ein außzug guter alter und newer teutscher liedlein" (Aufführungsbericht) . . 565
Mitteilungen 566
Titel und Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 16 der ZMW

Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 10. Januar 1935

JOSEPH HAYDNs WERKE

Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe

Neu liegt vor:

Serie 1: Symphonien

Vierter Band: Symphonien Nr. 41—49

Nr. 41: Cdur, komponiert vor 1771 — Nr. 42: Ddur, komponiert 1771 Nr. 43: Es dur (Merkur), komponiert vor 1772 — Nr. 44: e moll (Trauersymphonie), komponiert vor 1772 — Nr. 45: fis moll (Abschiedssymphonie), komponiert 1772 — Nr. 46: Hdur, komponiert 1772 Nr. 47: Gdur, komponiert 1772 — Nr. 48: Cdur (Maria Theresia), komponiert 1772 — Nr. 49: fmoll (La passione), komponiert 1768

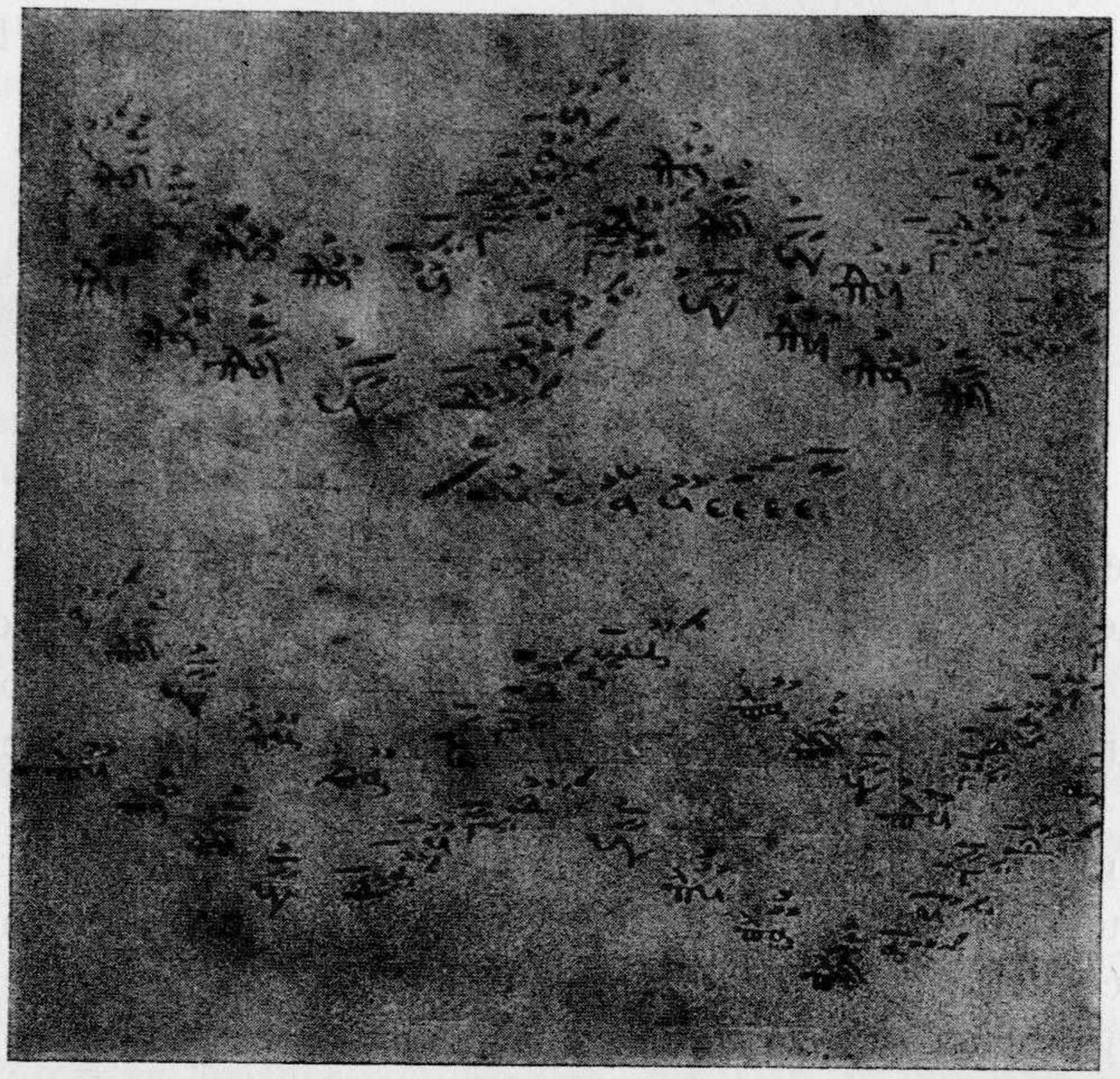
Herausgegeben von Helmut Schultz

XVI, 206 Seiten in Großquart. Rm. 30.—

Nach der vor Jahresfrist fertiggestellten Serie der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns, die 50 Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung enthält und ein im allgemeinen weniger beachtetes Gebiet seines Schaffens in ein neues Licht rückt, wird nun die Reihe der Symphoniebände bedeutsam erweitert. Hatte sich schon die Herausgabe des Liederbandes dadurch, daß weitere Forschungsergebnisse zu berücksichtigen waren, erheblich hinausgezögert, so mußte aus dem gleichen Grunde eine Reihe von Jahren vergehen, ehe der vierte Symphonieband den drei früheren folgen konnte Die Vorarbeiten hierfür haben noch in den Händen Prof. Eusebius Mandyczewskis, des Herausgebers der drei ersten Bände, gelegen. Nach seinem Ableben ist die Arbeit von Prof. Dr. Helmut Schultz in Leipzig fortgeführt und unter Zugrundelegung der in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in der Königl. Musikakademie und dem Reichsarchiv Stockholm, in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, besonders aber der in dem Archiv des Fürsten Esterhazy in Budapest befindlichen Autographen und Vorlagen beendet worden.

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Einwirkung schon der Kardinal Pitra[1] in seiner ersten Arbeit über die byzantinischen Hymnen angenommen hatte; ein Gedanke, der bezüglich der Musiktheorie neuerdings bei C. Höeg[2] wiederkehrt.



Die Martyrien bestehen aus dem Zahlzeichen α′, β′, γ′, δ′ (welches den 1. 2. 3. 4. Ton angibt) und einigen übergesetzten Intervallzeichen, die wohl als Rudimente von Intonationsformeln anzusehen sind. Die plagalen Töne 5—8 werden durch ein dem Zahlzeichen vorgesetztes $\frac{\lambda}{\pi}$ (πλάγιος) gekennzeichnet. Der 2. und 3. Hauptton, sowie die vier plagalen Töne haben verschiedenartige Zusätze von Intervallzeichen welche, wie H. J. W. Tillyard auf Grund umfangreicher Untersuchungen feststellt[3], den Anfangston auf verschiedener Tonstufe bestimmen. In der Hauptsache ergibt sich nachstehende Anlage, die nur geringfügige Varianten zuläßt.

	Anfangston	Finalis
1. Kyrios	a	a oder d
2. „	h oder g	e oder h
3. „	c oder a	f oder c
4. „	d oder g	g oder d
1. Plagios	d oder g (oder e)	d (selten a)
2. „	e oder g (oder a)	e
3. „	f oder a	f (selten b)
4. „	g oder a (oder c)	g (selten c)

Damit sind die Vorbedingungen für eine in melodischer und rhythmischer Be-

---

[1] Hymnographie de l'église Grecque. 1867. Vgl. dazu meine Ausführungen in „Zur Erforschung des byzantinischen Hymnengesanges". Zeitschrift der österreichischen Gymnasien. 1917 S. 6—38.

[2] La théorie de la musique byzantine. Revue des études grecques t. XXXV. 1922.

[3] The Stichera Anastasima in Byzantine Hymnody. Byzantin. Zeitschrift, Bd. XXXI S. 17.

Bartolomeo Cristofori, der Erfinder des Pianoforte (1655—1731)

Das Bild ist mit größter Sorgfalt gemalt. Nicht nur die charakteristischen Gesichtszüge mit den hochgeschwungenen Brauen und den eingezogenen Mundwinkeln sind bis in Einzelheiten ausgeführt, auch das im Hintergrund liegende Florenz und die Konstruktionszeichnung sind mit geradezu photographischer Treue ausgearbeitet. Der Maler muß für die Mechanik eine eigene Zeichnung Cristoforis zur Vorlage genommen haben, denn man kann seine Darstellung ohne weiteres übertragen und vergrößern. Diese Konstruktion, die ich auf umstehender Zeichnung gegeben habe[1], stellt Cristoforis Mechanik aus dem Jahre 1726 dar.

[1] Die Zeichnung hat der Restaurator der Berliner Musikinstrumentensammlung, Herr Adolf Hartmann, nach dem Bild angefertigt.